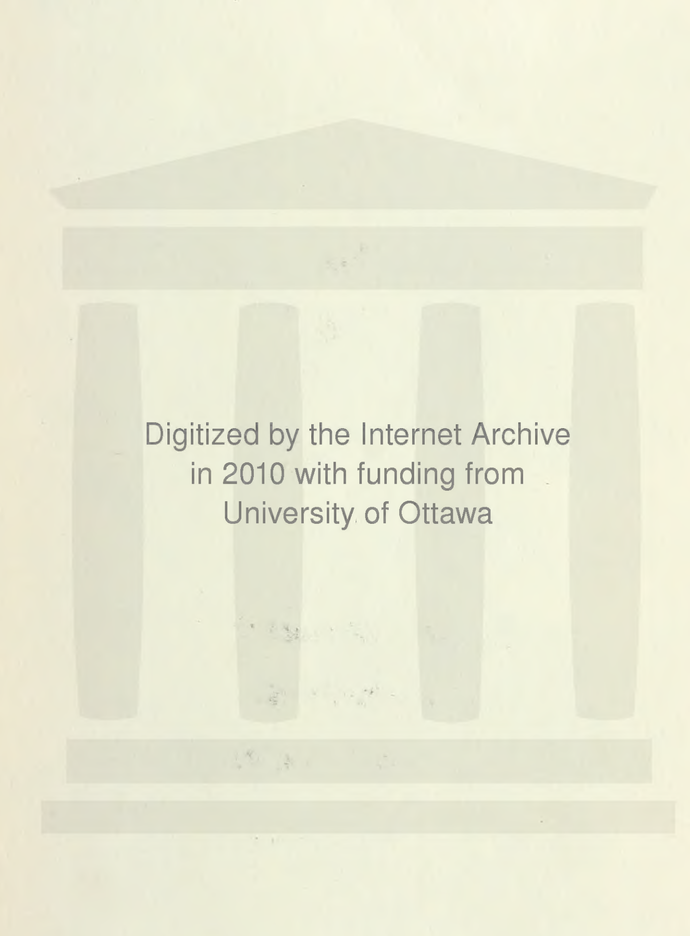


15.

A

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

Publiés sous la direction de M. JEAN CHANTAVOINE

Michel Brenet

Palestrina

CINQUIÈME ÉDITION



LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN.

PALESTRINA

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

ÉTUDES D'HISTOIRE ET D'ESTHÉTIQUE

Publiées sous la direction de M. Jean CHANTAVOINE

Collection honorée d'une souscription du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts.

Chaque volume in-8° écu de 250 pages environ, 3 fr. 50

Publiés :

Palestrina, par Michel Brenet, 5e édition.
César Franck, par Vincent d'Indy, 8e édition.
J.-S Bach, par André Pirro, 5e édition.
Beethoven, par Jean Chantavoine, 8e édition.
Mendelssohn, par Camille Bellaigue, 3e édition
Smetana, par William Ritter.
Rameau, par Louis Laloy, 3e édition.
Moussorgsky, par M.-D. Calvocoressi, 2e édition.
Haydn, par Michel Brenet, 2e édition.
Trouvères et troubadours, par Pierre Aubry, 3e édition.
Wagner, par Henri Lichtenberger, 5e édition.
Gluck, par Julien Tiersot, 4e édition.
Gounod, par Camille Bellaigue, 3e édition.
Liszt, par Jean Chantavoine, 3e édition.
Haendel, par Romain Rolland, 4e édition.
Lully, par Lionel de la Laurencie, 2e édition.
L'Art grégorien, par Amédée Gastoué, 2e édition.
Victoria, par Henri Collet.
Les Créateurs de l'opéra comique français, par G. Cucuel.
Mozart, par Henri de Curzon.
Meyerbeer, par Lionel Dauriac.
Schütz, par André Pirro.
J.-J. Rousseau, par Julien Tiersot. 2e édition.
Brahms, par P. Landormy.
Un demi-siècle de Musique française. *Entre les deux Guerres (1870-1918)*, par Julien Tiersot.

En préparation :

Grétry, par Pierre Aubry. — **Schumann**, par Victor Basch. — **Orlande de Lassus**, par Van den Borren. — **Grieg**, par Georges Humbert. — **Chopin**, par Louis Laloy. — **Weber**, par Charles Malherbe. — **Berlioz**, par P.-M. Masson. — **Schubert**, par Gaston Carraud, etc., etc.

DU MÊME AUTEUR :

Musique et Musiciens de la vieille France, Paris, Félix Alcan.
Histoire de la Symphonie à Orchestre, depuis ses origines jusqu'à Beethoven, Paris, Gauthier-Villars, 1882.
Grétry, sa Vie et ses Œuvres, Paris, Gauthier-Villars, 1884.
Deux pages de la Vie de Berlioz, Paris, Vanier, 1889.
Jean de Ockeghem, maître de la chapelle des rois Charles VII et Louis XI, Paris, 1893. (Extrait du tome XX des mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile de France).
Sébastien de Brossard, prêtre compositeur, écrivain et bibliophile, 1896. (*Idem*).
Notes sur l'histoire du Luth en France, Turin, Bocca frères, 1899.
Les Concerts en France sous l'Ancien Régime, Paris, Fischbacher, 1900.

LES MAITRES DE LA MUSIQUE

PALESTRINA

PAR

MICHEL BRENET

CINQUIÈME ÉDITION



PARIS
LIBRAIRIE FÉLIX ALCAN
108, BOULEVARD SAINT-GERMAIN, VIe

1919

ÉVREUX, IMPRIMERIE CH. HÉRISSEY



PALESTRINA

INTRODUCTION

Une des prérogatives des poètes est de pouvoir impunément attenter à la vérité de l'histoire, en lui substituant leurs propres visions, qu'ils réalisent en des verbes magnifiques. Nul n'a usé plus que Victor Hugo de ces libertés orgueilleuses, et nulle part peut-être il ne les a portées aussi loin que dans la pièce fameuse du recueil *Les Rayons et les Ombres*, où il a affirmé « que la musique date du XVI[e] siècle », et fait de Palestrina le créateur du monde vivant des sons :

Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie,
Je vous salue ici, père de l'harmonie,
Car, ainsi qu'un grand fleuve où boivent les humains,
Toute cette musique a coulé de vos mains !
Car Gluck et Beethoven, rameaux sous qui l'on rêve,
Sont nés de votre souche et faits de votre sève !
Car Mozart, votre fils, a pris sur vos autels
Cette nouvelle lyre inconnue aux mortels,
Plus tremblante que l'herbe au souffle des aurores.
Née au seizième siècle entre vos doigts sonores !

Si, dans cette apostrophe célèbre, l'injustice — ou l'ignorance — du couplet de Boileau : « Enfin Malherbe vint », se trouve encore dépassée, Hugo, pas plus que l'auteur de l'*Art poétique*, ne peut être accusé d'erreur volontaire. Comme l'oracle du classicisme, le chef des romantiques reflétait, tout en paraissant les combattre, les goûts, les idées et les préjugés de ses contemporains. Sa préface pour l'édition première des *Rayons et des Ombres* érigeait en dogme « que tout poète véritable, indépendamment des pensées qui lui viennent de son organisation propre et des pensées qui lui viennent de la vérité éternelle, doit contenir la somme des idées de son temps ». Cette préface était datée du 4 mai 1840, et la pièce sur Palestrina, de mai 1837. A cette époque, le gros livre de Baini sur la vie et les œuvres de Palestrina était presque encore dans sa nouveauté, — il avait paru en 1828, — ou plutôt, il commençait à faire partout autorité, et à servir de modèle unique à toutes les notices, à tous les jugements des biographes et des esthéticiens ; la substance en était docilement et élogieusement résumée en articles de revues, de journaux et de dictionnaires, à l'usage des lecteurs pressés : et comment les autres, les studieux, qui tenaient entre leurs mains l'ouvrage original, et qui pouvaient

feuilleter ces 820 pages de grand format in-quarto, ornées de 659 notes dûment numérotées, eussent-ils alors douté de l'impeccable science, de l'absolue véracité, du suprême bon goût d'un si laborieux écrivain, d'un si respectable ecclésiastique, d'un si excellent musicien ? Taine lui-même, beaucoup plus tard, s'y laissa tromper, et répéta de bonne foi, dans son *Voyage en Italie*, quelques-unes des assertions les plus aventurées de Baini.

Comme l'a dit précisément un historien de l'école de Taine, M. Jusserand, à propos de la littérature anglaise, « on a plus fait pour éclairer les origines dans les cinquante dernières années que pendant tout le reste de l'époque moderne. On a trouvé, déchiffré, annoté, imprimé, traduit; l'empire des lettres s'est ainsi accru, au hasard des explorations, de jardins et de déserts, d'immensités nuageuses et de forêts sans limites ; ses bornes se sont reculées à l'infini : c'est du moins ce qu'il nous semble. Nous rions de la naïveté de Robertson qui admirait, au siècle dernier, la surabondance des documents accessibles de son temps ; le moment n'est pas loin où l'on rira aussi de notre naïveté...[1] » Ces paroles s'appliquent à toute l'histoire musicale,

1. Jusserand, *Histoire littéraire du peuple anglais*, t. I, p. ij.

mais particulièrement au chapitre qui regarde Palestrina et Baini : celui-ci, comme Robertson, se croyait en possession de plus de documents qu'il n'était nécessaire pour bâtir un inébranlable édifice, et les chercheurs qui ont depuis vingt ou trente ans poursuivi les mêmes études, ont découvert qu'il n'avait pas essayé de vérifier si rien n'existait plus qui concernât Palestrina dans les archives de sa ville natale, ni de jeter autre chose qu'un regard prévenu ou superficiel sur les œuvres des musiciens antérieurs.

Personne ne songe plus à faire dater la musique du XVIe siècle ni à dire que Palestrina en fut le père. Sa gloire est toute différente. Au lieu de marquer l'aurore d'un vaste développement historique, il le clôture et en consacre l'aboutissement.

Les efforts de plusieurs siècles s'achèvent en lui, s'y fusionnent, s'y purifient, et s'y expriment sous leur forme parfaite et définitive. C'est pourquoi son nom, de préférence à tout autre, a été équitablement choisi pour désigner tout un style de composition, toute une école formée de ses prédécesseurs et de ses rivaux, autant et bien plus même que de ses élèves et de ses imitateurs. En disant « musique palestrinienne », on n'entend pas une qualité spéciale et personnelle de l'esprit, comme la « grâce racinienne »,

mais l'ensemble des pensées et des procédés, des manières de sentir, de concevoir et d'exprimer, qui constituent en art un langage complet. C'est pourquoi le rôle d'un biographe doit, moins encore pour Palestrina que pour d'autres artistes ou poètes, se borner à narrer la vie d'un seul homme : dans cette vie et dans cette œuvre, une des plus grandes époques de l'histoire de la musique se trouve condensée. Hier, cette page d'histoire était un assemblage d'erreurs et de fables : demain, des découvertes nouvelles pourront renverser, avant son achèvement, une partie du travail patiemment commencé par l'érudition moderne. Sous prétexte que l'avenir, selon M. Jusserand, se moquera de notre insuffisance et de notre naïveté, nous ne devons pas renoncer à poser des jalons sur la route inachevée.

Le nom de Palestrina, — et ce n'est pas là une preuve insignifiante de la vitalité de son génie et de sa renommée, — a été mêlé de nos jours aux violentes discussions soulevées par la réédition du graduel médicéen. A nous, qui sommes resté de ces querelles un témoin impartial, il ne sera, nous l'espérons, pas impossible d'en faire abstraction et d'atteindre la simple vérité.

AVANT PALESTRINA

Le 17 janvier 1377, Grégoire XI fit son entrée solennelle à Rome, et le Saint-Siège, après soixante-douze ans d'exil, se trouva ramené dans la Ville Éternelle. En même temps, le grand schisme commençait, qui devait maintenir en face les uns des autres deux papes, deux hiérarchies, deux juridictions, deux cours, jusqu'à ce qu'en 1417, en la personne de Martin V, l'unité fût rétablie.

Du séjour des papes et des antipapes en Provence, résultèrent dans tous les ordres de faits, et notamment dans les destinées de la musique, qui seule ici nous occupe, d'immenses conséquences. Ce fut à Avignon que les chanteurs pontificaux firent connaissance avec l'art nouveau et tout septentrional des « déchanteurs » venus de France, qui s'ingéniaient, en échafaudant des lambeaux de chants différents au-dessus les uns des autres, à produire des agrégations

simultanées de mélodies. Dans le creuset où ils faisaient bouillonner les premières coulées du métal harmonique, les musiciens du moyen âge, pareils à des alchimistes, jetaient presque au hasard des substances diverses, et ils épiaient avec une anxieuse curiosité le résultat du mélange. A l'Église ils empruntaient les cantilènes grégoriennes, au répertoire des trouvères et des jongleurs les thèmes des chansons amoureuses et des chansons à danser. De cet amalgame étrange allait naître la musique polyphonique. Dès le début, les compositeurs s'appliquaient à discerner et à édicter les lois de ces associations de sons, et ils y surajoutaient des formules rudimentaires d'ornement : premiers et barbares essais d'imitation et de variation, « hoquets », syncopes, — *repetitio vocis, color, hochetus, syncopatio.*

La célèbre décrétale sur les abus de la musique figurée, que le pape Jean XXII avait datée d'Avignon, en 1322, ne laisse pas de doute sur l'emploi de tous ces procédés de l'« art nouveau » dans l'église [1], et le traité de Jean de Grocheo, rédigé à Paris vers la fin du XIIIe siècle, contient déjà toute une classification

1. Le texte de ce document a été en dernier lieu reproduit, avec une traduction nouvelle, par M. Gastoué, dans la *Rivista musicale italiana*, 1904, t. XI, p. 270.

des formes de la composition musicale : le rondel, ou *rotundellus*, est « un chant qui revient toujours sur lui-même, à la manière d'un cercle » ; la *rota*, le *cantus gestualis*, le *cantus coronatus*, la *ductia*, l'*estampida*, se plient à la construction poétique, mais peuvent se détacher du texte pour être exécutés sur la vielle ou sur d'autres instruments ; le *motetus* et l'*organum* sont spécialement des formes harmoniques. Le *motetus*, composé de deux, trois ou quatre voix réunies, et qui doivent consonner ensemble deux par deux, a dans chaque partie un texte différent; par sa « subtilité », il n'est « pas approprié à des auditoires vulgaires, mais convient seulement à des gens cultivés, et qui recherchent la délicatesse dans l'art ». L'*organum* est de deux sortes : la première, destinée à l'usage de l'église, s'établit sur un chant sacré ; la seconde, qui s'emploie dans « les banquets et les fêtes des personnes distinguées et riches », s'appelle *conductus* et comporte une mélodie composée tout exprès pour ses paroles. Qu'il soit d'ailleurs de l'une ou de l'autre espèce, l'*organum* s'éloigne du *motetus* en ce que toutes ses voix se chantent sur le même texte. A la vérité, Jean de Grocheo, dans les paragraphes où il énumère ensuite les parties chantées de la messe et des offices, ne mentionne plus les

règles de la composition harmonique : mais la distinction même qu'il a établie entre les deux genres d'*organum* prouve, avec les autres témoignages du même temps, qu'à la fin du séjour des papes dans le Comtat-Venaissin, la musique harmonique était cultivée à la fois dans le monde et dans l'église[1].

Les phases de son développement nous apparaissent par épisodes disjoints, comme se montrent, aux yeux d'un voyageur arrêté sur le sommet de quelque montagne, de lointains et vastes paysages, à demi cachés par les brumes ; un nuage qui se déchire, un rais de lumière qui brille plus vivement, lui permettent par instants d'en saisir un détail nouveau : de grands espaces restent impénétrables à sa vue, et imposent à sa conception géographique des contrées qu'il domine, des lacunes pleines de mystère. C'est ainsi seulement que nous connaissons l'histoire de la composition musicale, depuis le XIVe siècle jusqu'à l'entrée du XVIe. Lentement, à très petits pas, les déchanteurs progressent. Comme des enfants qui cassent leur jouet, ils s'avisent un jour de diviser les phrases musicales en petits fragments qu'ils répètent,

1. Le traité de J. de Grocheo a été publié et commenté par M. Joh. Wolf, dans le *Recueil trimestriel de la Société internationale de musique*, t. I, 1899-1900, p. 65 et suiv.

qu'ils prêtent à une autre partie : le morcellement des thèmes est trouvé, qui conduit à l'imitation au canon ; ces naïfs jardiniers ont appris à « mettre à fruit » les arbres du jardin enchanté de la musique. Timides encore, ils retiennent pendant trois siècles des gauches superpositions du *motetus* l'usage de construire toutes leurs compositions sur un fragment d'antienne ou de chanson, au lieu d'en inventer eux-mêmes le sujet ; ainsi, celle de toutes les facultés musicales à laquelle aujourd'hui l'opinion commune attribue le plus de prix, la création des mélodies, resta secondaire dans l'esprit des musiciens, tant qu'ils furent occupés de l'organisation de leur art, tant qu'ils travaillèrent à l'outillage de leur métier. Un instinct sûr les conduisait sur le chemin d'une vérité générale : « Qui des deux est le poète, celui qui « invente » ou celui qui « achève », celui qui « crée » ou celui qui « fait vivre » ? Et quel est le créateur, celui qui « trouve la matière » ou celui qui « lui donne une forme » ?... En littérature comme en art, l'invention proprement dite, la découverte ou la « trouvaille » du sujet n'est rien, ou assez peu de chose ; et tout dépend de l'usage que l'artiste ou le poète en sait faire [1]. »

1. Brunetière. *Corneille et le théâtre espagnol.*

Lorsque s'achève le XV[e] siècle, tout l'art polyphonique se trouve constitué. Les contrapuntistes, héritiers des déchanteurs, sont parvenus à édifier des pièces à deux, trois, quatre voix et davantage, qui ont tous les caractères de l'œuvre d'art : invention, sinon dans la matière première, du moins dans sa préparation et son emploi ; conformité à des lois esthétiques que les maîtres formulent en même temps qu'ils les découvrent, tant sont encore nouvelles les assises de l'harmonie ; beauté, car sous leur rudesse apparente, ces œuvres révèlent déjà le souci de choisir, d'approprier, d'affiner, de varier les termes du langage musical ; expression même, puisque déjà se dressent comme les statues de trois sœurs jumelles, qui se ressemblent de visage, mais dont l'attitude, le regard, le sourire diffèrent, les trois formes de la messe, du motet et de la chanson. Tel *Kyrie* d'Ockeghem est pareil à une figure d'ange agenouillé, dans un retable peint sur fond d'or ; telle chanson de Loyset Compère a l'apparence d'une robuste et rieuse paysanne des Flandres.

Avec la génération suivante, qui est celle de Josquin Deprés, toutes ces nuances se subtilisent. Les musiciens « font ce qu'ils veulent des notes ». A la façon du cavalier qui plie à sa volonté les mouvements d'un animal plein d'ar-

deur, ils se plaisent aux difficultés, ils font des exercices de « haute école », ils rivalisent d'adresse et d'audace, et se proposent l'un à l'autre des gageures étranges : problèmes compliqués de notation, canons énigmatiques, rétrogrades, renversables, jeux bizarres d'artistes livrés à la joie de leur triomphe sur les éléments sonores, et qu'il n'y a pas lieu de tant railler ou réprouver qu'on l'a fait, puisque ces singularités se compensent par des trésors de pure poésie. De fantastisques silhouettes aux angles des tours n'empêchent pas que la cathédrale soit belle : et pourquoi n'avouerait-on pas que ces « artifices de Néerlandais », loin d'attarder l'avancement de l'art parmi des sentiers épineux, ont pu le hâter vers des découvertes fécondes ? Lorsque, ayant choisi un thème, les maîtres s'évertuaient à le soumettre successivement au joug de toutes sortes de signes de mesure, qui en transformaient le rythme en renversant les proportions réciproques de durée de chacune de ses notes, savaient-ils toujours où les mèneraient ces modifications imprévues, et quels progrès elles leur feraient faire dans l'art de démembrer et de renouveler une phrase mélodique ?

Pendant le XIVe et le XVe siècle, les chapelles des papes et des antipapes furent presque exclu-

sivement formées de musiciens français. Les listes du personnel de ces chapelles qui ont été retrouvées font suivre la plupart des noms de l'indication du diocèse d'où proviennent les chanteurs : ce sont entre autres Amiens, Arras, Cambrai, Laon, Thérouanne, Reims, Noyon, Beauvais, Tournai, Anvers, Liège, Rouen, Le Mans, Limoges, Toul, Besançon, Avignon. La cour pontificale conserva pendant tout le xve siècle un aspect international[1]. Rome était peuplée d'étrangers, qu'amenaient incessamment de nombreux pèlerinages, et qui se constituaient dans la capitale du monde chrétien en confréries religieuses et en corporations ouvrières. A elle seule, l'association des cordonniers allemands comptait près de douze cents membres : le même fait, flagrant dans l'histoire des métiers, se révélait avec autant de force dans l'exercice de professions plus élevées ; presque tous les humanistes et les artistes appelés à Rome par Nicolas V étaient des transalpins, des étrangers, des hommes de l'Orient, et, en musique, du Nord surtout, des Français, des Flamands, des Allemands « On n'a pas, disait Eugène Müntz, tenu

1. Haberl, *Die römische Schola cantorum*, p. 30 et suiv. — Et réciproquement, clercs et prélats italiens se répandaient dans les diocèses du Nord de la France et de la Belgique : voyez Henri Cochin, dans *Mélanges d'Archéologie et d'Histoire* de l'Ecole Française de Rome, t. XXXVII (1918), *Sur le « Socrate » de Pétrarque, le musicien flamand Ludovicus Sanctus de Beeringhen.*

assez de compte des infiltrations flamandes dans l'histoire du développement des diverses écoles de peinture de l'Italie... Plus de trois cents artistes de toute spécialité et de tout mérite, tous nourris dans la tradition de l'école franco-flamande et germano-flamande, ont joué leur rôle dans le développement de l'art italien du xve siècle, le dotant, qui des secrets de la peinture à l'huile, qui des procédés de la gravure sur bois, qui de ceux de la tapisserie de haute lisse » [1]. Cette influence septentrionale avait été plus décisive encore dans le domaine de la composition musicale, et l'arrivée des Espagnols qui sous Calixte III se « ruèrent » sur tous les emplois de la cour romaine, y compris ceux de la chapelle, ne l'interrompirent point, puisque eux-mêmes devaient leur formation aux enseignements des maîtres flamands, bourguignons et français.

Après les invasions de Charles VIII, de Louis XII, ou des troupes impériales, le mouvement qui portait vers la péninsule les artistes du Nord n'avait fait que s'accentuer. Des relations s'étaient nouées entre les petites souverainetés, les petites républiques italiennes, et les États européens. A l'instar de la chapelle ponti-

1. E. Müntz, *Histoire de l'art pendant la Renaissance. Italie*, t. I, p. 332 et suiv. — Voyez aussi Pastor, *Histoire des Papes*, édit. française, t. I, p. 251 et suiv., t. II, p. 180, 432.

ficale, les maîtrises de toutes les cités, les chapelles de toutes les cours, se peuplaient de chanteurs transalpins. Plusieurs des plus illustres représentants de la polyphonie franco-flamande habitaient l'Italie, ou l'avaient passagèrement habitée. Josquin Deprés s'y était arrêté plusieurs fois, et avait séjourné quelque temps au service du pape et des ducs de Milan et de Modène. Hobrecht était venu mourir en 1505, de la peste, à Ferrare, où Brumel l'avait remplacé. Agricola et Gaspar Van Werbecke servaient les Sforza, à Milan, et Henri Isaac les Médicis, à Florence. Tinctoris avait été musicien du roi de Naples, et chantre pontifical. On a suivi à Milan la trace de Loyset Compère, celle de Japart à Ferrare, celle de Stockhem à Rome. Pour compagnons de leurs travaux, pour collègues au chœur des chapelles, ils avaient partout des compatriotes. Avec une insouciance qui surprend si l'on songe à la longueur des voyages et à leur difficulté en ces temps de perpétuelle insécurité et d'incessantes prises d'armes, les musiciens embrassaient volontiers une existence nomade, et, comme des oiseaux migrateurs, traversaient, par mille détours, au risque de mille aventures, une moitié de l'Europe, pour aller chercher fortune dans des postes étrangers ; les avaient-ils obtenus, ils passaient et repassaient, à cheval, à mule, — à pied, lorsqu'ils avaient « faulte d'ar-

gent », — du lieu de leur résidence au siège de leurs bénéfices : car presque tous étaient clercs et les souverains temporels, aussi bien que le chef de l'Église, récompensaient souvent leur zèle par le don d'une prébende dont la collation leur était réservée. Il arrivait encore que ces déplacements des musiciens tenaient aux obligations de leur emploi ; parfois ils étaient chargés d'aller dans leur pays recruter d'autres chanteurs ; parfois, montés sur de solides « courtaults », que le roi, le duc, le pape, leur avaient donnés en présent, ils suivaient leur maître dans ses voyages. Les entrevues somptueuses de deux princes ne se passaient point sans que leurs chapelles fussent mises en présence, et ces rencontres étaient l'occasion de luttes musicales, où chacun faisait parade de son talent.

Par tous ces moyens, de continuels échanges artistiques se maintenaient entre les musiciens septentrionaux fixés en Italie et ceux qui demeuraient dans leur terre natale, et ces échanges empêchaient que les traditions d'origine vinssent à s'affaiblir ou à se perdre. Sur le sol étranger, au lieu de se laisser imprégner d'un esprit différent, Français et Flamands ne cessaient de répandre, par l'exemple et par l'enseignement, la semence abondante et féconde de leur art.

Un groupe peu nombreux et tout à fait spécial de

compositeurs italiens échappait cependant à leur influence : c'était celui des « frottolistes », chansonniers plutôt que contrapuntistes, auxquels la société élégante ne demandait qu'un divertissement léger, futile, équivoque, et qui se tenaient à l'écart du mouvement général de l'art. Leurs petites compositions, *frottoles, strambottes, giustinianes,* écrites à trois ou quatre voix, conservaient une allure presque populaire et une structure très simple, dont le principal mérite était de se prêter au détachement de la mélodie supérieure, pour l'exécution « au luth ». Elles avaient pour textes les couplets de « poésie vulgaire », empruntés quelquefois à Pétrarque, à Sannazar, plus fréquemment à la « foule innombrable de rimailleurs » qui encombrait alors la littérature italienne. De ce répertoire inférieur devait naître un peu plus tard le genre du madrigal : provisoirement, les maîtres le dédaignaient, au point de ne pas même lui emprunter de thèmes pour leurs compositions.

Le plus ancien imprimeur de musique italien, Ottaviano Petrucci, fut l'éditeur de plusieurs livres de frottoles. Mais pour inaugurer ses presses à Venise, en 1501, il avait commencé par publier en trois recueils, — intitulés *Odhecaton*, *Canti B numero cinquanta*, et *Canti C numero cento cinquanta*, — environ trois cents

chansons exclusivement empruntées aux compositeurs français, flamands et allemands : Josquin Deprés, Hobrecht, Pierre de La Rue, Crispin de Stappen, Busnois, Japart, Agricola, Ghiselin, Stockhem, Isaac, Brumel, Ockeghem, Werbecke, Compère, Tinctoris et autres. Ces chansons, à trois ou à quatre voix, comportant quelquefois, selon les traditions de l'ancien *motetus*, des textes différents dans les différentes voix, étaient pour la plupart désignées par des titres français, moins fréquemment par des titres flamands, une douzaine de fois à peine, par des titres italiens ou espagnols : des titres, disons-nous, et non des textes, car il est indispensable de remarquer que dans ces trois premières grandes collections de Petrucci, les paroles n'étaient pas jointes à la notation musicale. Était-ce, comme on l'a supposé, parce que les vers de ces chansons vivaient alors « dans la mémoire de tous », ou au contraire parce que liberté était laissée à chacun d'y adapter un couplet « vulgaire », au lieu du texte étranger, ou encore parce que la musique en pouvant servir de chansons à danser, leur exécution par les instruments ne nécessitait aucune adjonction de paroles? Quelle qu'ait pu être la cause de cette omission, il arriva que le contenu littéraire des morceaux tomba rapidement dans l'oubli, le contenu

musical étant, à vrai dire, seul pris en considération. Lors donc que dans les années postérieures, les compositeurs de messes vinrent demander aux recueils de Petrucci les matériaux de leur contrepoint, ce fut sans s'inquiéter d'autre chose que de trouver des thèmes propres à d'intéressantes combinaisons. C'est là un fait essentiel, qu'il faudra nous rappeler, lorsque nous rencontrerons dans l'œuvre de Palestrina le messes de « l'homme armé » et quelques autres munies de légendes profanes.

Si Petrucci, en 1501, avait rempli son triple recueil de chansons composées par des maîtres français et flamands, en 1516 un autre imprimeur, Andrea Antiquo, voulant dédier au pape Léon X un spécimen de ses travaux typographiques, choisit pareillement dans l'œuvre de huit musiciens du Nord, — Brumel, Josquin Deprés, Jean Mouton, Févin, Pierre de La Rue, Pipelare et Pierre Rousseau, dit Rosselli, — la matière du célèbre *Liber quindecim missarum*. A la même époque, les copistes qui travaillaient pour la chapelle pontificale inscrivaient dans les manuscrits à l'usage du chœur des messes et des motets des mêmes auteurs et de Lhéritier, Prioris, Hobrecht, Carpentras, Richafort, André de Silva, Moulu, Consilium, etc. Un volume tout entier était rempli des compositions de Pierre

de La Rue[1]. On doit donc regarder les œuvres de ces maîtres comme constituant le fond du répertoire religieux, à Rome, dans la période qui précéda immédiatement la naissance et l'éducation de Palestrina, — et par conséquent comme formant aussi, à l'époque même de cette éducation, l'ensemble des productions considérées comme classiques et proposées comme telles à l'étude et à l'admiration des jeunes musiciens.

Elles en étaient presque toutes absolument dignes. Qu'on lise, par exemple, dans la réédition qu'a donnée M. Henry Expert des quatre premières messes du *Liber quindecim missarum*[2], celle de Pierre de La Rue sur l'*Ave Maria*, et l'on se sentira en présence d'une œuvre d'art achevée, qui contient, sous un aspect très rapproché de la perfection, presque toutes les beautés du style palestrinien. Le plan général de l'œuvre, dicté par la liturgie, est le même que chez les maîtres antérieurs, et restera le même chez Palestrina : chacune des cinq parties laissées au chant des fidèles dans l' « Ordinaire de la messe » : *Kyrie eleison*, *Gloria in excelsis* (*Et*

1. Haberl, *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des pæpstlichen Kapellarchives im Vatican*, passim.

2. *Les Maîtres musiciens de la Renaissance française*, 8e et 9e livraisons.

in terra), *Credo* (*Patrem*), *Sanctus*, et *Agnus Dei*[1], se partage en plusieurs subdivisions, ou plutôt, forme chacune un tout indépendant, composé de plusieurs parties. Ce plan permet de se livrer à de longs développements et de rechercher des effets de contraste dans l'augmentation ou la réduction du nombre des voix, ou dans la variété de leurs groupements. C'est ainsi que Pierre de La Rue, après avoir, dans le *Kyrie* et l'*Et in terra* de sa messe, employé le chœur à quatre voix mixtes, introduit une cinquième voix (un second ténor) dans le *Patrem* ; puis, dans les divisions successives du *Sanctus*, il fait alterner un groupement à trois voix, sans ténor, avec le chœur complet, à quatre. Il ne serait pas téméraire de supposer que ces intermèdes à trois ou à deux voix, fréquents chez les anciens maîtres, étaient confiés à des solistes, ce qui accentuait leur opposition à la plénitude du chœur, et permettait aux meilleurs chanteurs d'une chapelle de se faire remarquer individuellement ; on ne peut guère expliquer que de cette façon, par exemple, les louanges très précises accordées à la belle voix d'Ockeghem,

1. Dans le *Gloria* et le *Credo*, les premiers mots doivent être laissés à l'intonation du prêtre, et le chœur ne commence que sur les mots *Et in terra pax*, et *Patrem omnipotentem*. Seuls, les compositeurs modernes qui ont écrit des messes en style de concert, ont enfreint cette prescription absolue de la liturgie catholique.

ou le reproche adressé à Palestrina sur la médiocre qualité de son organe.

La messe de Pierre de La Rue est construite sur le premier membre de phrase de l'*Ave Maria* liturgique, dont l'exposition est alternativement distribuée aux trois voix supérieures, — cantus, altus et ténor, — sous des aspects rythmiques et mélodiques sans cesse diversifiés. Des dessins indépendants se présentent dans le *Christe eleison* et le *Pleni* (Sanctus). Partout, l'imitation canonique, traitée avec une souplesse que ne dépasseront guère les maîtres postérieurs, renouvelle la disposition et le développement des thèmes. Le *Patrem* est le morceau le plus intéressant au point de vue de la forme comme à celui de l'expression, et l'on doit y remarquer particulièrement quelques détails, qui sont caractéristiques du style des anciennes écoles. L'un est ce beau passage où se trouve suspendue toute la marche du morceau, sur les mots « descendit de cœlo ». Tandis que par un dessin descriptif la voix supérieure descend de degré en degré, les quatre autres voix s'arrêtent une à une, et tiennent en longs points d'orgue les notes de l'accord parfait :



Une intention aussi nettement expressive se révèle dans la terminaison du *Credo*. Après que les cinq voix se sont arrêtées presque simultanément sur la syllabe finale de la phrase où s'exprime l'attente de la résurrection : « et expecto resurrectionem mortuorum », elles prennent, pour y ajouter l'affirmation de la foi en la vie future : « et vitam venturi sæculi », une allure soudainement grave et solennelle, qui laisse les dessins mélodiques s'étaler en longues valeurs, se fondre en paisibles accords, dans un profond sentiment de repos, de sécurité et de durée.

Il faut enfin prendre garde au mélange de paroles qu'amène l'introduction, au premier ténor, du thème liturgique : « Ave Maria, gratia plena » en notes longues, dans l'instant que les quatre autres voix chantent : « et ex Patre natum ante omnia secula », puis de nouveau, réduit à ses premières notes et à ses deux premiers mots, lorsque le chœur arrive au passage : « et resurrexit tertia die, secundum Scripturas ». Par ce retour abrégé de la « Salutation angélique », au moment où le texte du symbole rappelle les mystères de la naissance du Fils de Dieu et de sa résurrection, Pierre de La Rue entendait rendre un pieux hommage à la Vierge-Mère. C'était bien en ce sens mystique, et non pour la recherche d'un effet musical, que les maîtres franco-flamands recouraient à ce procédé de mélange, dont nous trouverons l'emploi dans l'une des premières messes de Palestrina.

De semblables exemples de poésie et d'expression abondent parmi les œuvres de ces vieux artistes qu'on s'est plu longtemps à peindre comme uniquement absorbés dans le froid calcul des combinaisons techniques : et ce n'est pas seulement dans l'art d'associer les voix en contrepoints ingénieux, mais bien en même temps dans celui de traduire par des sons les affections de l'âme, que Palestrina a été leur disciple.

Si l'on jette un regard au delà de l'horizon musical, à l'heure de la naissance de Palestrina, on assiste en Italie, et à Rome principalement, dans le domaine de tous les arts, au déploiement d'une activité prodigieuse. Savants, artistes, artisans, se pressent dans la Ville Éternelle, dont les fléaux redoublés de la guerre, des épidémies, des inondations, n'arrêtent pas l'extension continue, formidable. La construction de Saint-Pierre est commencée. Églises et palais s'élèvent de toutes parts. Autour de Jules II ou de Léon X, les cardinaux jouent à l'envi le rôle de Mécène, et s'entourent de courtisans, de « clients » à la façon antique, et d'artistes qu'ils emploient à embellir soit l'église dont ils portent le titre cardinalice, soit le palais où ils font leur résidence. Plusieurs, portant leur sollicitude sur les fouilles entreprises dans les débris de l'ancienne Rome, rassemblent en leur demeure les statues et les médailles ; d'autres collectionnent les manuscrits, patronnent les humanistes et reçoivent les dédicaces des livres nouvellement imprimés ; quelques-uns emploient leurs richesses à donner des fêtes splendides et toutes profanes, des festins et des spectacles. Un siècle auparavant, les Florentins se moquaient de la pauvreté des Romains, de leur barbarie, de leur costume, à peine meilleur que celui des ber-

gers : maintenant leur luxe est distancé par celui non seulement de la cour pontificale, mais de la bourgeoisie de Rome. Partout, dans l'opulente et vaste cité, les habitations s'embellissent, s'élargissent en portiques, en galeries, en balcons, en salles décorées de statues et de peintures ; l'argenterie charge les tables ; chacun se pare d'étoffes précieuses, d'armes, de chaînes, d'agrafes ciselées, et l'habillement des femmes méprise les lois somptuaires [1].

Le « Sac de Rome » au mois de mai 1527 fut le soudain cataclysme qui parut anéantir toute cette floraison démesurée du luxe et des arts. Huit jours durant, la ville fut pillée. Beaucoup d'œuvres d'art périrent dans les palais saccagés. Des bandits mêlés à une soldatesque sans chef fouillèrent jusqu'aux tombeaux : au fond du cercueil de Jules II, ils allèrent arracher l'or des vêtements funèbres. Le pape Clément VII avait fui, laissant d'ailleurs le trésor pontifical épuisé par les fastueuses prodigalités de Léon X. Prêtres, nobles, artistes, savants, erraient à travers la campagne, presque aussi ravagée que la ville. Ceux qui étaient restés dans Rome souffraient toutes les misères : on vit mendier le

1. Gregorovius, *Geschichte der Stadt Rom*, t. VIII, p. 280 et suiv. — Reumont. *Geschichte der Stadt Rom*, t. III, 2° partie, p. 372, 445 et suiv., 358. — Müntz, ouvr. cité, t. II, p. 195, t. III, p. 229 et suiv.

poète Casanova, et mourir de faim le professeur Valdus. Jamais guerre, peste, famine, n'avaient causé ruines si complètes. Il semblait que Rome ne dût jamais se relever. Cependant « la richesse inouïe, l'indomptable élasticité du génie italien » survivaient à toutes les catastrophes. Le 6 octobre 1528, Clément VII rentra dans Rome appauvrie, déserte, à demi morte, mais qui ne demandait qu'à renaître. Dès 1531, l'activité ancienne avait reparu ; les colonies d'étrangers, Toscans, Génois, Florentins, Allemands, Espagnols, repeuplaient les quartiers abandonnés ; et quoique l'on manquât encore de vivres, et que le désordre fût tel que des meurtres se commettaient chaque jour en pleine rue, fêtes, spectacles, musique, jeux populaires, avaient recommencé ; le carnaval de cette année fut l'un des plus joyeux qui se virent, et au mois de mai eurent lieu les très magnifiques noces de Giuliano Cesarini et de Giulia Colonna, pendant lesquelles, entre autres singuliers et coûteux plaisirs, le monde élégant de la ville pontificale goûta le spectacle licencieux d'une comédie de Plaute[1].

Ce fut sous ce pontificat troublé de Clément VII que Palestrina vit le jour.

1. Gregorovius; t. VIII, p. 531, 593. — Reumont, t. III, 2e p., p. 446, 459, 465 et suiv.

LA VIE

I

Si jamais ville s'illustra par la gloire d'un de ses enfants, ce fut bien la petite cité de Palestrina, dont le nom, d'abord ajouté, puis substitué à celui de Pierluigi, désigne l'un des plus grands et des plus purs génies de l'art musical. Située sur un revers de l'Apennin, à 36 kilomètres de Rome, dans la partie occidentale et montagneuse de l'ancien Latium, Palestrina, — l'ancienne Præneste, — devait, selon Virgile, sa fondation à Cæculus, fils de Vulcain. Aux temps antiques, elle avait été ornée d'un vaste temple de la Fortune : mais un tel souvenir ne pouvait guère sembler qu'une dérision, pendant les siècles funestes du moyen âge, où la ville fut par trois fois dévastée, pillée, incendiée, ou systématiquement rasée. Reconstruite au milieu du XVe siècle après une destruction totale, elle appartenait à la puissante famille des Colonna,

qui avait fourni à l'Église un pape, Martin V, mais dont les querelles incessantes avec le Saint-Siège devaient précisément avoir plusieurs fois pour enjeu la ville de Palestrina.

Vendue en 1630 par les Colonna aux Barberini, Palestrina est aujourd'hui une bourgade du district de Rome, et le siège d'un évêché. Elle compte environ 6.000 habitants, et se montre très fière du plus célèbre de ses fils, dont elle a donné le nom, — le nom véritable, — à l'une de ses rues, le « corso Pierluigi », et décoré la maison d'une plaque commémorative : « Dans le bâtiment du fond de cette maison est né et a demeuré Giovanni Pierluigi, prince de la musique. »

Aucune date n'accompagne cette inscription : car, si le lieu de la naissance du maître est parfaitement connu, l'on ne possède aucun acte authentique qui en établisse l'époque. En invoquant tour à tour plusieurs documents assez vagues, les biographes de Palestrina ont proposé des chiffres différents, et dont les extrêmes ne sont pas distants de moins de quinze ans l'un de l'autre. Adami de Bolsena disait 1529 ; Baini, 1524 ; M. Bäumker, 1514 ; M. Haberl, après s'être rallié à cette dernière hypothèse, a été amené, par la rencontre imprévue d'un texte inédit, à lui substituer la date de 1526. Sans entrer dans

le détail d'une discussion qui, sauf le cas de découvertes nouvelles, semble close, nous devons indiquer cependant sur quelles bases elle a été développée.

Pour fixer à 1524 la naissance de Giovanni Pierluigi, Baini s'appuyait sur un passage de l'épître dédicatoire placée par Igino Pierluigi, l'un des fils du musicien, en tête du septième livre (posthume) des messes de son père : « Giovanni Pierluigi, mon père, a employé près de soixante et dix ans de sa vie à chanter les louanges de Dieu[1]. »

Le chiffre 70, soustrait du millésime de la mort du compositeur, 1594, donnait exactement 1524 . mais Baini négligeait de tenir compte du mot *fere* (près, environ) qui laissait au texte un caractère vague. Pour reculer jusqu'à 1514 la naissance de Palestrina, M. Bäumker invoquait l'inscription tracée sur l'encadrement d'un portrait conservé aux archives de la chapelle pontificale : « Il mourut le 4 des ides de février 1594; il vécut presque octogénaire[2]. » On accordait ce texte avec celui d'Igino Pierluigi, en expliquant que ce dernier n'avait pas fait allusion à la durée de la vie de son père, mais au nombre

1. Joannes Petraloysius, pater meus, septuaginta fere vitæ suæ annos in Dei laudibus componendi...

2. Obiit IV. idus februarii MDXCIV. Vixit prope octogenarius.

d'années pendant lesquelles il s'était livré effectivement à la composition, — dont en ce cas il se serait occupé depuis l'âge de dix ans.

M. Bäumker, et après lui M. Haberl jusqu'à 1886, s'efforcèrent de concilier la date de 1514 avec toutes celles de la biographie de Palestrina, et notamment avec la grande activité qu'il déploya entre 1584 et 1590, époque de la composition et de la publication d'un grand nombre de ses ouvrages les plus considérables. Un document découvert par M. Haberl vint contredire toute cette argumentation. Sur le dernier feuillet de la partie de ténor d'un recueil factice contenant trois messes imprimées d'auteurs français, conservé à la chapelle pontificale, un contemporain de Palestrina, témoin de ses funérailles, avait inscrit une sorte d'éloge mortuaire, dont les derniers mots, — précédés d'une rature, mais tracés de la même main, étaient : « Il vécut soixante-huit ans [1]. » Comparés à la date de la mort, 2 février 1594, ils donnaient donc 1526 pour date de la naissance. Soumis à un nouvel examen, les textes auparavant invoqués pour appuyer d'autres chiffres se trouvèrent soit annulés par ce document, soit propres à le con-

1. Voyez la préface du tome V des *Œuvres complètes* de Palestrina ; — le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für* 1886, p. 42, — et Haberl, *Bibliogr. und themat. Musikkatalog des päpstl. Kapellarchives*, p. 58.

firmer. On écarta l'inscription du portrait, qui fut déclarée de beaucoup postérieure à la peinture elle-même, et par conséquent dénuée de toute autorité véritable. On remarqua la parfaite concordance des paroles d'Igino, — « près de soixante et dix ans », — avec les mots : « il vécut soixante-huit ans ». La composition des œuvres de 1584-1590 parut entièrement vraisemblable de la part d'un homme de soixante ans, alors qu'elle surprenait chez un septuagénaire. Restait encore une phrase d'une dédicace de Palestrina, où il se disait, en 1569, « déjà dans l'âge mûr et au déclin de la vie » : on ne s'y serait point arrêté si au lieu d'interpréter les mots *ad senium vergenti ætate* selon les traditions du latin classique, on avait eu égard davantage au sens que leur donnaient les hommes de la Renaissance. Érasme, à quarante-six ans, composait des vers sur « les incommodités de la vieillesse », et disait : « Maintenant les cheveux plus rares répandus sur mes tempes, mon menton qui commence à blanchir, et les années de mon printemps déjà passé, me font souvenir que ma vie qui s'écoule approche de l'hiver et de la froide vieillesse[1]. »

Il faut donc, jusqu'à nouvel ordre, accepter

1. Erasmi Carmen... de senectutis incommodis. — Cf. G. Feugère, *Érasme*, p. 34.

hypothétiquement, pour la naissance de Pierluigi de Palestrina, la date de 1526, qui peut, ainsi que nous le verrons, s'accorder avec les événements de sa vie.

Nous sommes renseignés d'une manière un peu plus certaine sur la famille du grand musicien. Le testament de son aïeule en ligne paternelle, a été récemment publié par M. Cametti[1]. Cette pièce, qu'à son lit de mort « Jacobella, veuve de Petrus Aloisius de Palestrina », dicta, le 22 octobre 1527, à un notaire romain, énumère les enfants de la testatrice, deux fils, Francesco et Sante, deux filles, Nobilia et Lucrezia ; — une bru, Palma, sans doute veuve d'un troisième fils ; — deux sœurs, Perna et Geronima, dont l'une était religieuse ; — et quelques autres personnes, entre lesquelles un certain « Jo », Joannes ou Giovanni, qualifié « nepoti suo », pouvait être soit le futur musicien, petit-fils de Jacobella, soit plus vraisemblablement un autre de ses descendants ou neveux, car le legs de « un matelas et dix pièces de vaisselle d'étain » serait un peu prématuré, s'appliquant à un enfant d'un an. Les biens dont disposait Jacobella consistaient premièrement en une maison sise à Palestrina, qu'elle léguait indivisé-

1. *Rivista musicale italiana*, t. X, 1903, p. 517.

ment à ses deux fils, à charge par eux d'indemniser pécuniairement leurs deux sœurs par un versement de 40 ducats ; — secondement, en une médiocre somme d'argent et un mobilier composé d'un si grand nombre de matelas, d'objets de literie, et d'ustensiles de cuisine, que M. Cametti en est venu à supposer que la veuve Jacobella exerçait, dans quelque faubourg de Rome, le métier d'aubergiste.

Sante Pierluigi, — le père du musicien, — habitait Palestrina, où il possédait quelques biens, de son chef et du chef de sa femme, Maria Gismondi. Il payait au chapitre de l'église cathédrale Saint-Agapit une redevance pour la possession d'une vigne et d'une maison ; en 1540 et 1541 il vendit une châtaigneraie, puis une maison qui lui était échue en partage après la mort d'une parente nommée Maria Veccia. Sa famille était nombreuse. Avec Giovanni sont mentionnés comme ses fils Silla et Bernardino, et l'on connaît aussi le nom de sa fille Palma [1]. Peut-être doit-on établir une corrélation entre ses aliénations de biens, en 1540 et 1541, et le départ de son fils Giovanni, dont parle en ces termes l'annaliste Petrini : « Vers cette année 1540, un de nos concitoyens, nommé Giovanni Pierluigi, se

1. Schelle, *Die päpstliche Sängerschule*, p. 272. — *Cæcilienkalender für* 1879, p. 6 et suiv.

rendit à Rome pour y étudier la musique[1]. » Il serait conforme aux habitudes du temps de supposer que le jeune homme avait commencé son éducation musicale comme enfant de chœur, et que, arrivé à l'époque de la mue, forcé de renoncer au service du chœur, il allait passer de la pratique du chant aux études théoriques. Une explication si simple ne pouvait pas contenter les auteurs accoutumés à orner d'anecdotes romanesques toutes les biographies d'artistes. Deux écrivains du XVIII[e] siècle, Pitoni et Cecconi, se sont donc plu à conter comme quoi les dispositions naturelles de Giovanni Pierluigi, fortuitement révélées, lui avaient valu la sympathie d'un musicien, aussitôt devenu volontairement son maître. D'après Pitoni, ce musicien aurait été le maître de chapelle de la basilique de Sainte-Marie-Majeure, et il aurait remarqué les aptitudes de Giovanni un jour que celui-ci serait passé devant son église, en chantant quelque mélodie « d'une manière enfantine » : car le chemin suivi par les paysans de Palestrina pour amener aux marchés de Rome les produits de leurs jardins passait précisément devant cette basilique, après avoir franchi la *Porta Maggiore*, formée d'une arche de l'aqueduc de Claude.

1. Cité par Baini, t. I, p. 14.

Selon Cecconi, le jeune Pierluigi n'aurait pas même eu besoin d'ouvrir la bouche, et ce serait en marquant de la tête la mesure d'un morceau, qu'il aurait conquis les sympathies du même maître de chapelle[1].

L'artiste qui dirigeait alors le chœur de Sainte-Marie-Majeure, s'appelait Giacomo Coppola, et il était en fonctions depuis le 26 juin 1539. L'histoire n'a conservé de lui aucun souvenir, et personne n'a cru devoir le présenter comme le maître de Palestrina ; — personne, pas même Pitoni, qui dans une autre partie du même écrit, s'est au contraire rangé, non sans la modifier, à la version différente de Liberati.

Celle-ci est une phrase écrite en passant dans une brochure de controverse théorique, en 1684, c'est-à-dire quatre-vingt-dix ans après la mort de Palestrina. L'auteur, Antimo Liberati, organiste et compositeur de l'école romaine, consulté sur le mérite des morceaux présentés à un concours, accompagna ses observations d'un court exposé historique, dans lequel il entreprit de tracer une sorte de généalogie artistique des compositeurs de musique religieuse. Au milieu de ce travail, d'ailleurs très défectueux, on relève le passage suivant :

1. Cecconi, *Storia di Palestrina*, p. 344.

« Parmi les nombreux maîtres ultramontains qui fondèrent des écoles de musique en Italie et à Rome (comme étant les premiers à posséder l'art du chant et de la musique harmonique figurée), se trouva Gaudio Mell, flamand, homme de grand talent et de style très cultivé et agréable, lequel fonda à Rome une noble et excellente école de musique, d'où découlèrent plusieurs ruisseaux de vertu ; mais le torrent principal et supérieur qui absorba et dépassa tous les autres fut Gio. Pierluigi Pelestrina (*sic*), etc [1]. »

Pitoni, en résumant le sens de ces lignes, y ajouta une variante du nom : « Gaudio ou Claudio Mell », et les fit suivre d'un détail nouveau : ce musicien, laissant Palestrina à Rome, serait allé remplir les fonctions de maître de chapelle du roi de Portugal, « d'où, par curiosité, dit-il, il revint en 1580 pour voir Palestrina, tant il avait de chagrin de ne pas le voir ; et il en fut tout réconforté [2] ».

Quel pouvait être ce musicien, dont évidemment le nom n'était cité que sous une forme

1. *Lettera scritta del Sig. Antimo Liberati in riposta ad una del Sig. Ovidio Persapeggi*, etc. Roma, Mascardi, 1685, in-4. La lettre est datée de 1684. Le passage cité se lit à la page 22. — Un exemplaire à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris.

2. L'ouvrage inédit de Pitoni, *Notizie de contrappuntisti e compositori de musica*, est conservé aux archives du Vatican. Il en existe une copie parmi les papiers de La Fage, à la Bibliothèque nationale (ms fr. nouv. acq. 266). Pitoni, né en 1657, mourut en 1743.

altérée ? Pitoni songea bien à Claude Goudimel, mais sans oser s'y arrêter, faute d'avoir trouvé de lui une trace quelconque à Rome. Burney proposa Renato de Mel[1], sans pouvoir étayer sa traduction d'aucun raisonnement vraisemblable. Baini, partant de ce principe si souvent démenti, qu'un compositeur illustre doit avoir eu pour maître un musicien lui-même célèbre par ses ouvrages, revint à Claude Goudimel et s'y attacha avec opiniâtreté. Son opinion, au fond faiblement soutenue, fut acceptée sans objection par tous ceux auxquels les mérites réels et l'aspect imposant de sa grande monographie avaient inspiré une confiance sans bornes. Bientôt Goudimel fut partout représenté comme « le maître de Palestrina », et par le simple résultat de la transmission de main en main, l'assertion de Baini se développa jusqu'aux plus incroyables proportions. Sous prétexte que tel ou tel artiste avait appartenu à la même famille musicale que Palestrina, on en fit son condisciple dans « l'école » de Goudimel, qui se trouva finalement avoir eu pour élèves des musiciens plus âgés que lui, ou d'autres qui venaient à peine de naître à l'époque supposée de son séjour à Rome. Le pasteur O. Douen voulut y ajouter Roland

1. Burney, *History of music*, t. III, p. 186.

de Lassus et se laissa emporter jusqu'à dépeindre l'enseignement « laïque » de Goudimel comme un affranchissement de l'art, un antipode de l'enseignement des maîtrises ; à quoi, dans le parti opposé, un auteur non moins excessif, Super, répondit en basant une suspicion contre la catholicité de la musique de Palestrina sur le prétendu fait qu'il aurait été dirigé dans ses études par un maître huguenot : le brave abbé Baini n'avait assurément pas prévu ces conséquences surprenantes de l'explication du texte de Liberati, qu'il avait mis tant de zèle à faire prévaloir.

Nous avons exposé dans un travail antérieur [1] les raisons pour lesquelles on doit abandonner la version de Baini : Goudimel n'a pas pu être le maître de Palestrina, parce qu'il n'est jamais allé à Rome. Aucune preuve de son séjour en Italie n'a pu être produite. Les archives de la chapelle pontificale sont muettes sur les fonctions que l'on a assuré y avoir été remplies par lui. Les œuvres manuscrites que Baini, sans en donner d'ailleurs la description, prétendait exister sous son nom dans les églises de Rome, semblent se réduire à une dizaine de motets, que possédait vers 1830 la congrégation des Pères

1. Brenet, *Claude Goudimel*, p. 7 et suiv.

de l'Oratoire, à Santa-Maria in Vallicella, et dont la date de copie, aussi bien que la provenance, sont inconnues. Les écrivains musicaux de l'Italie du XVIe et du XVIIe siècle ignorent jusqu'à son nom. Les éditeurs de la péninsule n'ont placé dans leur recueil aucune de ses œuvres ; et lui-même n'aurait pas vécu dans Rome sans rapporter quelque trace d'une influence étrangère, sans s'essayer, par exemple, dans la composition des madrigaux, dont les formes nouvelles attiraient alors les maîtres de toutes nationalités. Souvenons-nous aussi que les musicologues modernes, s'appuyant sur les procédés de composition des premières messes de Palestrina, s'accordent à le regarder comme l'élève d'un Flamand, ou tout au moins d'un professeur formé d'après les doctrines des contrapuntistes flamands : or, ni par sa naissance, ni par ses ouvrages, le franc-comtois Claude Goudimel ne peut être classé dans cette école de composition.

On ne peut désigner avec certitude aucun musicien pour remplacer le maître huguenot, et le jeu des hypothèses reste seul accessible à ceux qui tentent de résoudre une énigme apparemment insoluble. Si tout l'échafaudage relatif à Goudimel n'a été élevé que sur une imparfaite ressemblance de nom, ne peut-on rechercher si

de pareilles analogies conduiraient à de meilleures suppositions?

Le prénom de Claudio, que Pitoni substitue à celui évidemment erroné, de Gaudio, n'a guère été porté en Italie, à l'époque voulue, que par Claudio Veggio, auteur d'un livre de madrigaux imprimé deux fois à Venise, en 1540 et en 1545, et de quatre pièces du même genre, insérées en 1544 dans le *Dialogo della musica*, d'Antonio-Francesco Doni. Un certain Claudio, qui figure parmi les interlocuteurs de ce dialogue, doit, selon toute apparence, personnifier Claudio Veggio qui, par conséquent, aurait habité Venise. Si l'on pouvait ajouter foi à quelques mots de Cerone, d'après lesquels Pierluigi aurait en sa jeunesse voyagé par diverses contrées et visité les maîtres les plus renommés[1], cette résidence dans l'Italie du Nord ne mettrait pas obstacle à la possibilité de leçons données par Veggio au futur auteur de la *Messe du Pape Marcel*. Mais, outre que rien ne semble confirmer ce dire de Cerone, Claudio Veggio ne répond pas à la qualité de Flamand que l'on exige, matériellement ou moralement, du maître de Palestrina.

Essayons d'examiner si Tommaso Cimello ne pourrait pas personnifier l'énigmatique Gaudio

1. Cerone, *El Melopeo*, p. 92.

ou Claudio Mell. Il serait facile, en considérant la fréquence des déformations orthographiques au XVIe et au XVIIe siècle, d'imaginer comment a pu s'opérer le déguisement du nom : mal écrit ou mal lu, un document quelconque pouvait avoir remplacé un *i* par un *l*, et Cl. mello aurait ensuite paru former un nom précédé d'un prénom, qui ne pouvait plus guère être que Claudio ; et de fait Claudio Mello se trouverait, pour l'œil et pour l'oreille, plus proche de Cimello que Pellestrino de Palestrina, Carchillion de Crequillon, Holreghan de Ockeghem, ou Adrien le Vieillard de Adrien Willaert — toutes altérations relevées dans des écrits du même temps. Mais des arguments plus sérieux peuvent être invoqués.

Selon les titres de ses compositions, Tommaso ou Gian Tommaso Cimello était Napolitain. L'époque de sa naissance est inconnue, et nous verrons qu'il existait encore en 1579 : il était alors certainement fort âgé, car dans l'un de ses écrits, il dit se souvenir d'avoir jadis conversé, à Sora, « ville fameuse de l'Equipole », avec le célèbre imprimeur Ottaviano Petrucci, lequel mourut le 7 mai 1539. Le plus ancien ouvrage imprimé que l'on connaisse aujourd'hui sous son nom parut en 1545 à Venise, chez Antonio Gardano. C'est un « libro primo » de *Canzone villa-*

nesche al modo napolitano. L'absence de dédicace pourrait faire croire à une réédition, malgré les mots « nouvellement mis en lumière » qui précèdent au frontispice le nom de l'imprimeur. En 1547, un motet de Cimello, *Alma Redemptoris*, parut chez le même éditeur dans un livre de Lucario, son élève. En 1548, il dédia à Fabrizio Colonna et fit paraître, toujours chez Antonio Gardano, un *libro primo de Canti a quatro voci sopra madriali* (sic) *et altre rime*, dans lequel, — chose rare en ce temps, — était indiqué à chaque morceau le nom du poète dont les vers « en langue vulgaire » se trouvaient mis en musique. Ces poètes étaient avec Pétrarque, Sannazar, Arioste, Vittoria Colonna, Alfonso d'Avalos, le cardinal Bembo, etc., et Cimello lui-même, qui avait versifié une stance sur la mort prématurée de son fils Lelio. Un autre madrigal du même livre avait été composé « pour la comédie des académiciens Sereni, de Naples ». Celui qui commençait par les mots *Non e lasso* fut reproduit l'année suivante dans un recueil collectif que publia Antonio Gardano [1]. D'autres œuvres de Cimello, dont il sera parlé tout a l'heure, paraissent n'avoir jamais été imprimées : du moins

1. Vogel, *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens*, t. I, p. 172 et suiv. — Gaspari et Torchi, *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale in Bologna*, t, III, p. 60.

n'en a-t-on signalé jusqu'ici aucun exemplaire. La rareté des deux livres que nous venons de citer, et l'absence de toute réédition, rendent très difficile l'étude de son style. Nous ne regarderions pas une éventuelle conformité de procédés comme suffisante pour étayer l'hypothèse de ses relations avec Palestrina, si d'autres documents ne nous montraient pas en lui un professeur estimé, et un disciple des Néerlandais.

En 1547, Giovanni Giacobbi Lucario se déclare l'élève de Cimello, et place dans un premier livre de motets, qu'il appelle ses « prémisses musicales », une épigramme latine et un motet de son maître[1]. Tomaso Giglio, Martello, le P. Orazio de Caposele, Giulio Belli, dans les dédicaces ou dans le courant de leurs œuvres, se réclament tour à tour de leur maître Cimello, qu'ils déclarent « un très docte et excellent musicien », « un homme habile dans tous les secrets de l'art ». Lui-même adresse à ses élèves des pièces de vers italiennes ou latines, qu'ils impriment dans les feuillets liminaires de leurs livres, et l'un des derniers d'entre eux, Grammatio del Metallo, y joint en 1577 une *Canzone* de Cimello[2].

1. *Catalogo... del Liceo musicale*, t. II. p. 452. — *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XVI, p. 114.

2. Pour les titres et dédicaces de tous ces ouvrages, cf. Vogel,

Un manuscrit théorique conservé au *Liceo musicale* de Bologne donne à penser que le maître napolitain avait puisé sa science à l'école des Néerlandais. C'est un petit traité consacré aux problèmes de notation proportionnelle, chers aux musiciens flamands. Cimello l'avait rédigé à la demande d'un compositeur inconnu, qui lui avait envoyé un travail à corriger; il s'y réfère à l'autorité de Tinctoris, auquel, dit-il, il a plus de créance qu'en tous les autres auteurs, et à celle de Jean Lhéritier, élève de Josquin Deprés, dont il rapporte une conversation relative au traitement de la chanson de « l'homme armé[1] ». A la fin de son livre de madrigaux de 1548, Cimello place trois morceaux dont les titres seuls indiquent une prédilection pour les recherches techniques de la même école; ce sont un madrigal composé sur des fragments de thèmes déjà traités par d'autres compositeurs; des stances notées de façon à pouvoir se chanter avec pauses et sans pauses; et une pièce mesurée sous un signe nouveau de « temps imparfait redoublé ». Ce sont des études semblables, remarquées dans les premières messes de Palestrina, qui ont conduit ses biographes à lui

ouvr. cité, passim, le *Catalogo... del Liceo musicale*, t. I, p. 173, t. II, p. 427, 452, t. III. p. 105, 256, etc., et le *Quellen-Lexikon*, de R. Eitner, aux noms cités.

1. *Catalogo... del Liceo musicale*, t. I, p. 204.

donner certainement pour maître « un Flamand ».

On pourrait insister aussi sur le fait que le plus ancien morceau imprimé de Palestrina, — un madrigal placé dans un recueil en 1554, — parut chez le même éditeur, Antonio Gardano, qui publia les deux premiers livres de Cimello et les ouvrages de début de trois de ses élèves, Lucario, Giglio et Belli.

La dédicace de Martello, en 1564, prouve que Cimello était au service de Marc Antonio Colonna; déjà son livre de 1548 était dédié à Fabrizio Colonna, et contenait des pièces de vers écrites par le musicien en l'honneur de ce prince et de Marc Antonio, son frère, ainsi qu'un morceau composé sur une poésie de Vittoria Colonna. Or, au XVIe siècle, la ville de Palestrina faisait partie des possessions de cette puissante lignée, et Pierluigi, dédiant au chef de la branche aînée son second livre de madrigaux, se déclarait son « vassal ». Serait-il absolument invraisemblable de supposer une relation entre ces faits, et de se demander si la protection d'un Colonna ne fut pas de quelque secours dans son éducation musicale et dans le choix de son maître? De même, une dédicace de Tomaso Giglio, en 1563, atteste les relations de Cimello et du cardinal d'Aragon. Faudrait-il aller jusqu'à voir

dans son séjour auprès des représentants du roi d'Espagne en Sicile et à Naples l'origine de l'assertion de Pitoni, d'après laquelle Gaudio ou Claudio Mell serait allé servir en Portugal? Le dernier document que nous possédions aujourd'hui sur Cimello laisse entendre qu'il visita l'Espagne et la France, et nous apprend qu'en 1579 il n'avait pas été depuis dix ans à Rome, mais qu'il se proposait d'y retourner : ce qui pourrait s'accorder avec la mention que fait Pitoni, d'un voyage accompli en 1580.

Ce document est une longue lettre au cardinal Sirleto, découverte et signalée par M. Dejob, publiée par Mgr Respighi, datée de Monte San Giovanni, en Calabre, le 13 décembre 1579[1]. A côté de bizarres propositions concernant la notation du chant liturgique, Cimello y donne force détails sur sa santé, sur les cinq petits-fils dont il se trouvait chargé par la mort de leur père, et auxquels il songeait à trouver des emplois, sur un séjour qu'il avait fait à Bénévent, où il avait conversé avec « les vieux et les vieilles », sur ses œuvres enfin, dont il n'éprouvait nul embarras à faire l'éloge; laissant, disait-il, aux jeunes gens les choses amoureuses, il avait composé un livre de sonnets spirituels et un autre d'épigrammes

1. Dejob, *De l'influence du Concile de Trente*, p. 234. — Respighi, *Nuovo Studio su G. Pierluigi da Palestrina*, p. 135 et suiv.

pieuses, qu'il se proposait de faire imprimer lui-même à Naples, pour éviter les fautes typographiques.

Il brûlait du désir de mettre au service du cardinal son double talent de poète et de musicien, et il lui faisait parvenir un motet, qu'il invitait « messer Alessandro » à soumettre à l'examen de « quelques amis tels que messer Giovan Maria, messer Pietro da Picinisco, messer Luigi et autres gens avisés ». Ces personnages, vivant à Rome en 1579, sont sans nul doute Giovanni Maria Nanino, Pierluigi de Palestrina, et peut-être Alessandro Romano. Dans le courant de la même lettre, Cimello fait encore mention d'Annibal Zoilo et d'Orlando (de Lassus) comme ayant eu avec eux des rapports récents ou anciens.

Des recherches nouvelles, qu'il appartient surtout aux musicologues italiens d'entreprendre, pourront seules montrer ce qu'il y a d'illusoire ou de bien fondé dans l'hypothèse que nous venons de présenter.

(Voir la note complémentaire p. 229).

II

Quoi qu'il en soit du lieu et du maître où et par qui furent dirigées les études de Pierluigi, un document de 1544, — le premier acte authen-

tique que puissent produire ses biographes, — nous le montre revenu à Palestrina, et en état d'occuper un emploi musical. Le 28 octobre de cette année 1544, il conclut avec le chapitre de Saint-Agapit un contrat aux termes duquel il s'engage, pour tout le temps de sa vie, à se trouver quotidiennement présent au chœur pour la messe, les vêpres et les complies, et à enseigner le chant et l'art de la musique aux chanoines de ladite église ainsi qu'aux enfants de chœur, le tout en échange des revenus d'un canonicat [1]. On ne peut s'empêcher de penser que si les chanoines s'empressaient ainsi d'attacher à leur église un très jeune musicien, à peine arrivé au terme de ses études, c'est qu'ils s'étaient déjà intéressés à lui auparavant, soit qu'ils l'eussent compté parmi leurs enfants de chœur, soit qu'ils se souvinssent d'avoir contribué aux frais de son éducation, soit encore qu'ils ne fissent qu'obéir aux désirs de quelque influent personnage, d'un Colonna, peut-être. L'engagement que prenait Pierluigi d'instruire au besoin les chanoines eux-mêmes, s'explique par la participation de tous les membres du chœur à l'exécution des chants. Se faire initier à la pratique musicale était un

1. Ce contrat, résumé par Schelle, ouvr. cité, p. 272, a été publié intégralement par M. Haberl, dans le *Cæcilien-Kalender für* 1879, p. 11.

devoir pour tout le personnel ecclésiastique.

Le temps de son séjour à la cathédrale de Palestrina fut le seul où Pierluigi eut occasion d'exercer régulièrement les fonctions d'organiste. On pourrait donc faire remonter jusqu'à cette époque la composition des *Ricercari* pour orgue, qui lui sont attribués, si, à cause d'une certaine liberté tonale, de bons juges ne préféraient les dater d'un moment plus avancé de sa vie.

Avant la fin de l'année 1547, le jeune musicien prénestin était déjà marié. Il avait épousé Lucrezia de Goris, fille de Francesco de Goris et de Santa, son épouse. Lucrezia avait trois sœurs, Felicita, Violante et Candida, dont les deux dernières avaient épousé deux citoyens de Palestrina, Alessandro Pitonini et Jacobo Spagnoletti de Ilardis. La mort du père, en 1547, et celle de sa veuve, peu de mois plus tard, nécessitèrent des partages de biens mobiliers et immobiliers, dont les actes ont été conservés : ils témoignent de la situation aisée des époux de Goris, qui laissaient à leurs héritiers une maison à usage de tannerie, quelques pièces de terre, une vigne, et cent trente florins d'or[1].

Le chef de la chrétienté était alors Paul III

1. Schelle, p. 273. — Haberl, *ibid.*, p. 12.

(Alexandre Farnèse), qui occupait depuis le 11 octobre 1534 le trône pontifical et dont le règne, marqué dans son ensemble d'un caractère de « réaction religieuse », voyait s'accomplir de grands événements : l'entrée de Charles-Quint à Rome, le 5 avril 1536; la fondation de l'ordre des jésuites, officiellement approuvée en 1541; l'ouverture des sessions du Concile de Trente, le 13 décembre 1545. Paul III était un pape d'origine romaine, — le premier depuis Martin V; — dans sa sollicitude pour tout ce qui concernait la ville qui était à la fois sa capitale et sa patrie, il n'oublia point la musique; peu de temps après son avènement, il confirmait à la « chapelle Julia », fondée par Jules II en la basilique de Saint-Pierre, le rôle d'école préparatoire et de pépinière pour le recrutement des chanteurs de la chapelle pontificale (Sixtine). Ce fut au poste de maître des enfants de cette chapelle Julia que Pierluigi fut appelé, au mois de septembre 1551.

Il ne devait sa nomination à rien de moins qu'à la bienveillance d'un pape : Jules III (Giovanni Maria del Monte), que le conclave avait donné pour successeur à Paul III, le 7 février 1550, était depuis 1543 cardinal-évêque de Palestrina; dans sa cathédrale, Saint-Agapit, il avait pu chaque jour entendre à l'orgue le jeune maître, apprécier ses premiers essais de composition, et qui

sait, peut-être, — en ce temps où princes et prélats se piquaient de cultiver les beaux-arts, — profiter de son enseignement. Fort de tout l'espoir que pouvait lui donner une telle protection, Pierluigi quitta donc le poste qu'il avait promis d'occuper sa vie durant à Palestrina, et vint s'établir à Rome, où devait se dérouler toute sa carrière. Ses prédécesseurs à la chapelle Julia avaient été Arcadelt, Rubino, Basso, Domenico Ferrabosco et Francesco Rosselli. Le nombre des chanteurs variait de douze à dix-huit, plus trois enfants. A son entrée, il lui fut alloué un traitement de six scudi par mois, qu'augmentaient fréquemment des recettes extraordinaires [1].

S'il avait réellement habité Rome de 1540 à 1544, pour le temps de ses études, Pierluigi, en y revenant sept ans plus tard, ne trouvait pas de changements dans l'atmosphère artistique qu'on y respirait. La chapelle pontificale, — la plus en vue, naturellement, de toutes les organisations musicales de la ville des Papes, — se partageait bien, sous le rapport du personnel, en « nations », et réunissait, en nombre dont la proportion variait, des chanteurs italiens, français et espagnols : cette séparation n'avait pas d'effet sur le répertoire, et les maîtres du Nord restaient les

1. Baini, t. I, p. 30. — Haberl, *Die römische Schola Cantorum*, p. 88 et suiv.

conducteurs de la musique universelle. Instruit d'après leurs principes, Palestrina n'était, à ses débuts, entouré que de leurs œuvres, du moins dans le domaine de la musique religieuse.

C'est dans la musique profane que se traduisaient les premières aspirations nationales des compositeurs italiens. Mais l'influence des Néerlandais s'étendait jusque dans ce domaine, et la substitution du genre plus recherché du madrigal à celui très primitif des frottoles s'était effectuée sous le patronage de Verdelot et de Willaert. On avait vu tout aussitôt la vogue s'emparer de cette forme musicale, dont les premiers modèles avaient paru vers 1533, et que cultivaient brillamment, avec les deux maîtres que nous venons de nommer, Arcadelt, Festa, Jhan Gero dit maître Jhan, Corteccia, Antoine et Léonard Barré, Domenico Ferrabosco, Cipriano de Rore. Nous avons vu que Cimello et ses élèves s'y exerçaient, et que le premier morceau imprimé de Pierluigi de Palestrina avait été un madrigal. Cette pièce, sur les paroles *Con dolce altiero*, fut insérée en 1554 dans *Il quarto libro de madrigali a quattro voci a note bianche*, que fit paraître Antonio Gardano, à Venise, et qui renfermait une trentaine de morceaux de divers auteurs. Celui de Pierluigi y figurait sous le nom de Gianetto, appellation

familière que lui donnèrent souvent, et pendant assez longtemps, les éditeurs de semblables collections.

Vers la fin de la même année 1554, Palestrina, pour témoigner au pape Jules III sa gratitude, ou pour obtenir de lui quelque nouvelle faveur, lui dédia un livre de cinq messes à quatre et cinq voix, qu'il fit imprimer à Rome par les frères Valerio et Aloysio Dorici. Outre l'épître dédicatoire, l'ouvrage contenait, dans le titre et le choix de la mélodie fondamentale de sa première messe, *Ecce sacerdos magnus*, une allusion flatteuse à la personne du souverain pontife. La récompense ne s'en fit pas attendre : le dimanche 13 janvier 1555, par commandement exprès (motu proprio) de Jules III, « Joannes de Palestrina » fut admis dans le corps des chanteurs de la chapelle pontificale. Il prit rang parmi eux comme trente-troisième chanteur par ordre d'ancienneté, aux appointements mensuels de 9 scudi[1]. On ne saurait affirmer que sa messe *Ecce sacerdos magnus*, non plus que ses autres messes du premier livre ou celles, publiées plus tard, mais qui comptent parmi ses œuvres de jeunesse, aient été dès cette époque chantées à la chapelle pontificale. Plusieurs le furent du

1. Haberl, *Die römische Schola Cantorum*, p. 94 et suiv.

moins à la chapelle Julia, dont les archives mentionnent, au mois de novembre 1554, un paiement fait à « Giovanni Belardino Pierluigi » pour l'achat du premier livre de messes : ce qui renseigne sur la date de l'apparition de l'ouvrage, et sur la présence à Rome de ce frère du compositeur.

Moins de trois mois après l'entrée de Pierluigi à la Sixtine, Jules III mourut, le 23 mars 1555. Marcel II (Marcello Cervini), qui lui succéda, ne régna que six semaines et mourut dans la nuit du 30 avril au 1er mai 1555, regretté de tous ceux qui, connaissant son activité et sa haute piété, voyaient en lui « l'image vivante de cette réforme de l'Église », dont tant d'autres n'étaient que les « parleurs[1] ». L'une des plus belles et des plus célèbres messes de Palestrina porte son nom. On ne sait si elle fut écrite pour lui être dédiée, — il arrivait souvent alors qu'une œuvre fût dédiée en manuscrit, — ou, après sa mort, pour rendre hommage à sa mémoire. Il paraît en tous cas certain que des relations personnelles avaient existé entre le prélat et l'artiste. Lorsque le cardinal Cervini s'était rendu pour la première fois au Concile de Trente, c'était en compagnie du cardinal-évêque de Pales-

1. Ranke, *Histoire de la Papauté*, édit. française, t. I, p. 297.

trina, ce même Giovanni-Maria del Monte, qui, une fois pape, devait appeler Pierluigi de sa cathédrale à Rome. On remarque aussi que le poète Annibal Caro, sur la mort duquel le même musicien composa plus tard un chant funèbre, était au nombre des familiers, — ou des courtisans, — de Marcello Cervini. Ce n'est, en outre, pas une pure supposition que de dire que ce prélat, doué d'un « esprit universel », devait « envisagêr avec le plus vif intérêt » les questions relatives à l'amélioration de la musique religieuse : car M. Dejob a découvert une lettre que lui adressait en 1546 le futur cardinal Sirleto, précepteur de ses neveux, dans laquelle étaient signalés des chants « déplacés », entendus en l'église de San Salvator di Lauro, à Rome[1].

Le successeur de Marcel II fut le cardinal Giovanni Pietro Caraffa, élu le 23 mai 1555 et qui prit le nom de Paul IV. Agé de soixante-dix-neuf ans, fondateur en 1524 de l'ordre des Théatins, réorganisateur de l'Inquisition en 1542, il passait pour « le plus rigide de tous les cardinaux ». Sa bulle d'avènement annonça une « réforme de l'Église universelle et de la cour de Rome » et l'on vit bientôt qu'il l'entendait dans le sens d'une sévère observation des

1. Dejob, ouvr. cité, p, 231.

anciennes coutumes et des anciens règlements, sauvegarde, à ses yeux, de l'ancienne foi. Pierluigi de Palestrina fut une des premières victimes de cette stricte interprétation des tendances réformatrices de l'époque.

Les « Constitutions » de la chapelle pontificale, promulguées sous Paul IV, en 1545, avaient prescrit pour l'admission de chaque nouveau membre du chœur un examen et un vote de tout le collège des chanteurs. Jules III, en 1553, réduisant en principe à vingt-quatre le nombre des chanteurs, s'était réservé le droit d'enfreindre lui-même ses propres ordonnances et celles de ses prédécesseurs, et de pouvoir prononcer, de son propre mouvement, par un « motu proprio » signé de sa main, l'admission des musiciens de son choix : c'était ainsi, en effet, qu'il avait appelé Pierluigi à son service, et celui-ci, malgré les conditions exceptionnelles de son entrée, pouvait se croire protégé contre toutes les éventualités par les Constitutions, dont l'article 5 réglait que les chanteurs étaient nommés « à vie[1] ». Un *motu proprio* de Paul IV vint, le 30 juillet 1555, annuler ce qu'avait établi l'acte semblable de Jules III. Soit que des intrigues se fussent nouées dans les diverses « na-

1. Cf. le texte des « Constitutions » dans Haberl, *Die römische Schola Cantorum*, p. 95 et suiv.

tions » de la chapelle, et que l'exclusion de quelques chanteurs eût été arrachée par des envieux ou des ennemis à la faiblesse du pape, soit que ce pontife crût véritablement remédier à des abus « scandaleux » en bannissant de sa chapelle des musiciens laïques et mariés, toujours est-il qu'il prétexta leur mariage pour exclure du même coup trois musiciens, Léonard Barré, Domenico Ferrabosco, et Pierluigi de Palestrina.

Était-ce seulement l'effet du hasard, si tous trois étaient des madrigalistes, et ne faut-il pas voir, dans la décision de Paul III, un reflet du mécontentement qu'il ressentait peut-être à entendre louer les œuvres mondaines d'artistes dont, à son gré, le talent devait appartenir tout entier au service de l'Église? C'était, selon Baini, justement en 1555 que Palestrina avait publié à Rome, chez les frères Dorici, un *Libro primo de madrigali a quattro voci.* Aucun exemplaire de cette édition n'a été retrouvé; mais la mention « nuovamente ristampato », que porte celle de 1568, ne laisse pas de doute sur le fait d'une publication antérieure. On ignore à qui Palestrina en avait offert l'hommage. Dans le courant du livre, il avait placé un morceau dont il avait écrit les paroles et la musique en l'honneur de Francesco Rosselli : « *Quai rime*

fu si chiare, disait-il, quelles rimes seraient assez belles, quels mots assez louangeurs, pour être dignes de votre chant? C'est du ciel sans doute, que vous avez rapporté aux mortels la divine harmonie qui vous procurera une éternelle renommée[1]. » L'artiste auquel il adressait en « misérables vers » de si chaleureux éloges, François Roussel, dit Rosselli, l'avait précédé de quelques années à la chapelle Julia, qu'il avait quittée en 1550 pour une destination inconnue. Ses madrigaux, fort recherchés des éditeurs, paraissaient depuis 1546 dans les recueils; lui-même en fit imprimer à Rome, en 1563 et 1565, deux livres entiers. Un autre musicien d'origine française, Antoine Barré, composait à la même époque en Italie des madrigaux dont on croit distinguer l'influence dans les premiers morceaux similaires de Palestrina.

Léonard Barré de Limoges, frère d'Antoine, et Domenico Ferrabosco, collègues de Pierluigi à la chapelle pontificale et qui furent frappés d'exclusion en même temps que lui, étaient, nous l'avons dit, des madrigalistes féconds : les amateurs de ce genre de composition étaient redevables à Ferrabosco d'une pièce fameuse, écrite sur des vers de Boccace, *Io mi son giovinetta*, déjà huit

1. *Œuvres complètes*, t. XXVIII, n° 22.

fois imprimée de 1542 à 1552, et qui fut par la suite encore plusieurs fois rééditée, soit dans sa forme originale, pour les voix, soit en tablature de luth. Une des messes publiées en 1570 par Palestrina, — celle intitulée *missa primi toni*, — avait ce madrigal pour sujet : on peut croire qu'elle avait été composée en témoignage d'amitié personnelle, ou d'admiration pour les œuvres d'un artiste avec lequel Pierluigi s'était trouvé en étroites relations de fonctions, de travaux, de goûts et de mauvaise fortune.

En effaçant ces trois musiciens de la liste de ses serviteurs, Paul IV leur avait accordé une pension de 6 scudi par mois, somme égale aux deux tiers de leurs appointements. Deux mois après, le 1er octobre 1555, Palestrina prenait possession d'un nouvel emploi, celui de maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, poste important en raison du rang occupé parmi les églises de Rome par cette basilique, siège du patriarcat romain : tandis qu'à Saint-Pierre le pape est souverain pontife, à Saint-Jean-de-Latran il est évêque de Rome, et il vient, le lendemain de son élection, y prendre possession de son siège épiscopal. A l'époque où Palestrina y fut installé comme maître de chapelle, la basilique n'avait pas encore son aspect actuel. Fondée par Constantin sur l'ancien domaine des Laterani, duquel

elle tirait son surnom, plusieurs fois restaurée ou reconstruite, deux fois incendiée pendant le XIVe siècle, elle ne devait recevoir que sous Pie IV ses deux clochers et sous Sixte-Quint le portique de sa façade septentrionale : c'est dire qu'au moment du séjour de Palestrina, elle était livrée aux architectes et aux décorateurs. Les pèlerins qui affluaient sous ses voûtes pour vénérer des reliques célèbres contemplaient avec respect « de merveilleuses colonnes de cuyvre, qui furent une fois amenées de Iherusalem pleines de terre saincte ». Sa maîtrise musicale avait été établie en 1535 par une fondation du cardinal de Cupis, confirmée et accrue par la libéralité de Paul III ; ses maîtres de chapelle avaient été successivement Rubino, que l'on désigne comme Français, mais dont le nom véritable et le prénom sont inconnus, Orlando de Lassus, Paolo Animuccia, et en dernier lieu, de 1552 à 1555, Bernardo Lupacchino.

Pierluigi de Palestrina y demeura l'espace de cinq ans et demi, du 1er octobre 1555 à la fin de février 1561. On date de ces quelques années la composition du second livre des *Lamentations*, des célèbres *Improperia*, de l'hymne *Crux fidelis*, à deux chœurs, des *Magnificat* à quatre et cinq voix, et de plusieurs messes dont la date de publication ne fixe aucunement la date de

composition : celle sur *ut, ré, mi, fa, sol, la*, par exemple, imprimée en 1570, et qui porte le nom de « Gianetto », dans un manuscrit daté de 1563, de la chapelle pontificale.

Publiées aux frais de l'auteur, les messes ne pouvaient paraître que de loin en loin, par séries de cinq, six, ou davantage, formant tout un volume. Au contraire, les madrigaux, d'une vente plus aisée, étaient recherchés au fur et à mesure de leur composition par les éditeurs romains et vénitiens, empressés à se procurer des pièces nouvelles pour leurs recueils. En 1557, dans *il Secondo libro de Madrigali* de Cipriano de Rore imprimé chez Antonio Gardano, à Venise, parut une « canzone » en quatorze stances, formant autant de morceaux différents, de « Giannetto », dont le texte, *Sopra : di Pace non trovo*, était la paraphrase anonyme d'un sonnet de Pétrarque. Trois madrigaux de « Gianetto », dont l'un en quatre parties, le second en cinq parties, sur des vers de Pétrarque, furent placés en 1558 par Antoine Barré dans son *Secondo libro delle muse*, et huit, en 1560, dans le *Terzo libro* du même recueil. L'activité de Palestrina dans le domaine de la musique profane restait donc égale à celle qu'il déployait dans la musique religieuse.

Le 1[er] mars 1561, abandonnant à Annibal Zoilo

la maîtrise de Saint-Jean-de-Latran, Pierluigi prit la direction de celle de Sainte-Marie-Majeure, la basilique libérienne, — ainsi nommée en souvenir du pape Libérius, son fondateur. — Cette maîtrise, instituée en 1539, n'avait eu encore que deux chefs : Giacomo Coppola jusqu'à 1553, et depuis cette date jusqu'à 1561, Rubino. Palestrina y trouvait des appointements plus élevés qu'à Saint-Jean-de-Latran. Ayant sous sa direction trois enfants de chœur, il recevait treize scudi par mois, et lorsque, sur la fin de 1562, le nombre des enfants fut porté à quatre, son salaire s'accrut de trois scudi par mois.

Pendant qu'il était encore à Saint-Jean-de-Latran, en 1559, un nouveau pontife s'était assis sur la chaire de Saint-Pierre : c'était Pie IV (cardinal de Medici), qui devait clore le concile de Trente, et avoir pour successeur, en 1566, saint Pie V (cardinal Michele Ghislieri).

III

Pierluigi demeura pendant dix années au service de la basilique libérienne, du 1er mars 1561 au 31 mars 1571. Ce fut une période féconde, de laquelle datent la publication de son premier

livre de motets à quatre voix, de son premier livre de motets à cinq, six et sept voix, de son second et de son troisième livres de messes, et la composition de nombreux ouvrages imprimés dans les années suivantes, ou seulement après sa mort, — par exemple le troisième livre des *Lamentations*, qui est resté inédit jusqu'au XIXe siècle.

C'est aussi dans cette période que les historiens dociles aux enseignements de Baini placent le récit du « sauvetage » de la musique religieuse, accompli par Palestrina à la suite des dernières décisions du Concile de Trente. La dissertation que le prolixe écrivain consacre à ce sujet n'occupe guère moins de 160 pages dans le tome premier de son énorme biographie de Palestrina. Après avoir employé 65 pages à tracer un tableau aussi sombre qu'inexact du développement de la musique à plusieurs voix et de sa situation au milieu du XVIe siècle, il annonce qu'il va « entrer en matière » et il entoure un très romanesque récit d'une série de digressions et de commentaires par lesquels il semble vouloir se dissimuler à lui-même et déguiser au lecteur l'inanité de ses arguments. Repoussant le témoignage douteux de quelques auteurs du XVIIe et du XVIIIe siècle, qui avaient attribué à Marcel II le dessein d'une réforme de

la musique religieuse, et son essai de réalisation pendant une des sessions du concile de Trente, Baini parle des commissions instituées après la clôture du Concile pour en appliquer les intentions, et il raconte comment les cardinaux Vitellozzo Vitelli et Borromée, se trouvant les arbitres suprêmes des destinées de la musique, invitèrent le corps des chanteurs pontificaux à exécuter en leur présence trois messes, après l'audition desquelles serait prononcé sur l'art un arrêt de mort ou de vie, un décret d'exil ou d'admission dans le culte catholique. En vue de cette épreuve décisive, Palestrina, invoquant l'assistance divine par l'inscription des mots : *Illumina oculos meos*, en tête de son papier, se serait senti enflammer par un saint enthousiasme et aurait écrit d'affilée trois messes, trois chefs-d'œuvre, qui, en remplissant d'admiration les juges, auraient sauvé la musique religieuse du plus grand péril qui l'eût jamais menacée ; en mémoire de quoi les trois messes, dont la première était désignée par l'invocation susdite, la seconde par le titre : « Messe du Pape Marcel », et dont la troisième commençait par les notes *sol*, *sol*, *la*, *la*, *si*, *sol*, furent copiées dans un manuscrit de la chapelle pontificale, le Ms 22. Ce grand événement s'accomplit à Rome, le 27 avril 1565. Le 19 juin suivant, la messe du

Pape Marcel fut chantée en présence de Pie IV et du sacré collège, dont elle obtint d'emblée l'assentiment : et les ennemis de la musique religieuse, désarmés, vaincus, par le génie de Palestrina, furent contraints de renoncer à leurs funestes desseins.

Personne pendant soixante ans n'a osé douter de la véracité d'un récit présenté avec autant d'abondance et de précision que d'assurance. On le trouve reproduit non seulement dans toutes les biographies de Palestrina et toutes les histoires de la musique, mais dans les histoires de Rome, de l'Italie, ou du Concile de Trente. Les objections formulées à une date récente, avec un certain courage, par M. Léonida Busi [1], ont amené M. Haberl à publier sur ce point particulier le résultat de ses recherches aux archives pontificales [2]. Son travail, que nous résumerons en reprenant les faits d'un peu plus haut, remplace l'interminable amplification de Baini par un exposé très simple et beaucoup plus véridique.

L'idée d'exclure la musique du culte catholique ne fut jamais proposée ni discutée à Trente ; mais elle pouvait avoir surgi dans l'es-

1. L. Busi, *Il Padre G.-B. Martini*, t. I, p. 247 et suiv.

2. Haberl, *Die Kardinalscommission von* 1564, etc., dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für* 1892, p. 82 et suiv.

prit de quelques-uns des Pères du Concile, à la vue des abus que le mauvais goût et la vanité des chanteurs, plus encore que la fantaisie des compositeurs, introduisaient dans l'exécution musicale. Ces abus, qui sont de tous les temps, étaient devenus, au xve et au xvie siècle, un prétexte fréquent à des reproches dirigés contre l'art et ses représentants, voire même, sous la plume d'écrivains hostiles à l'Église, contre la liturgie et la religion catholique elle-même. Un véhément réquisitoire se lit, par exemple, dans les « Invectives » de Corneille Agrippa, dont la deuxième édition parut en 1533; la licence de la musique exécutée dans les temples y est peinte sous les violentes couleurs que l'on peut attendre du titre même de l'ouvrage : ce ne sont, au dire d'Agrippa, que chansons obscènes mélangées aux saintes prières, hennissements ou mugissements d'animaux proférés par des voix qui n'ont plus rien d'humain, et qui ne laissent plus distinguer aucune syllabe du texte qu'elles sont censées réciter. Érasme prononce également une critique très dure à l'égard des inconvenances des chanteurs, de leurs prétentieuses vocalisations, de leurs attitudes ridicules, et l'auteur anonyme des *Épistres morales et familières du Traverseur*, publiées en 1545, les supplie de ne pas se quereller entre eux, et

de prendre garde à la déclamation et au sens des paroles :

Quand vous chantez et vous psalmodiez
Par les moustiers, soiez tous dediez
A le bien faire en honneste concorde,
Et sans qu'aulcun d'avec l'aultre discorde.
Proferez bien, et regardez au sens
De vos beaulx chants.

Dans l'Église s'élevaient des protestations analogues. Nous avons vu qu'en 1546, Sirleto signalait au cardinal Marcello Cervini l'exécution d'une musique « déplacée », dans un sanctuaire de Rome. En 1549, parut la lettre célèbre de l'évêque Cirillo Franco, sorte de diatribe dirigée contre la musique, et dont la vivacité fit une impression assez durable pour que, cent ans plus tard, le roi de Portugal, Jean IV, crût encore à propos d'y répondre. Les « abus » de la musique religieuse, — qui, sous d'autres formes, subsistent toujours, et contre lesquels nous voyons aujourd'hui Pie X s'élever par des actes officiels, et se liguer des associations de musiciens catholiques, — étaient donc arrivés, vers le milieu du xvi[e] siècle, à une phase aiguë, qui mettait leur répression à l'ordre du jour. Le Concile de Trente, qui avait, en chaque session, en chaque séance, à débattre des questions de dogme, de liturgie, de droit et de diplomatie, ne

pouvait s'en occuper spécialement. L'unique résolution qu'il prit à ce sujet, en termes très généraux, fut arrêtée au cours de la vingt-deuxième session, le 17 septembre 1562 : elle excluait des églises, qui devaient rester de véritables « maisons de prière », toute musique mélangée d'éléments impurs, toute action ou langage profanes[1].

La clôture de la dernière session fut prononcée le 4 décembre 1563. Une bulle du 25 janvier suivant confirma les décisions prises; puis, par un *motu proprio* ou *mandatum*, du 2 août 1564, Pie IV signifia aux chambres et cours ecclésiastiques de Rome l'institution d'une congrégation de huit cardinaux, ayant pour mission de veiller, ensemble ou séparément, à l'exécution des décrets du Concile, et de toutes les autres réformes ordonnées par le Saint-Père. La « Chambre apostolique », de laquelle dépendait administrativement la chapelle pontificale, était visée par ce document, et, en effet, au mois de janvier 1565, deux des cardinaux choisis par Pie IV, — Charles Borromée et Vitellozzo Vitelli, — commencèrent à traiter avec une délégation de huit chanteurs, non pas directement des affaires

1. « Ab ecclesiis vero musicas eas, ubi sive organo, sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur, item sæculares omnes actiones, vana atque adeo profana colloquia, arceant, ut domus Dei vere domus orationis esse videatur ac dici possit. »

musicales, mais des affaires disciplinaires de la chapelle : nombre des musiciens, appointements, gratifications, administration intérieure, mode de votation pour les décisions laissées à l'arbitrage des chanteurs, mode d'inscription des absences, etc. Une fois seulement, le 28 avril, le « pointeur » de la chapelle note sur son registre que, invités par le cardinal Vitellozzo Vitelli, les chanteurs se sont transportés chez lui et ont interprété quelques messes « pour juger si l'on en comprenait le texte, ainsi que le souhaitaient leurs Éminences ». C'est cette mention « extrêmement simple », cette mention de deux lignes qui ne stipule ni le nombre, ni le titre, ni les noms d'auteurs, des messes exécutées, qui a servi de base à toute la partie du récit de Baini relative aux trois messes de Palestrina.

Rien, évidemment, ne s'oppose à ce qu'une ou plusieurs de ses messes aient été au nombre des morceaux chantés chez le cardinal. On se souviendra cependant que Pierluigi ne faisait pas partie du collège des chantres ; et il eût par conséquent été étrange qu'en cette circonstance, les membres de ce collège, dont plusieurs étaient compositeurs, eussent fait entendre exclusivement des œuvres écrites en dehors d'eux. Encore moins doit-on croire qu'elles avaient pu être composées tout exprès. Baini,

pour l'affirmer, s'est inspiré du Ms 22 des archives de la chapelle Sixtine, où se trouvent en effet copiées les trois messes de Palestrina, la première portant la date 1565 dans une lettre initiale, une seule ayant l'indication du nom de son auteur. Ce Ms 22 est un recueil factice, relié vers 1724, et formé de six cahiers ou fascicules différents. On y trouve une messe du musicien flamand Noël Bauldoin, qui mourut vers 1530; une de Robledo, maître de chapelle à Saragosse, datée de 1568 par le copiste; une de Rosso, — Giovanni Maria Rosso, maître de chapelle à Mantoue, — et les trois dont parle Baini. Aux archives de Sainte-Marie-Majeure, celui-ci aurait pu retrouver les deux messes *sol*, *sol*, *la*, *la*, *si*, *sol*, et du *Pape Marcel*, jointes à deux autres messes de Palestrina sur *ut*, *ré*, *mi*, *fa*, *sol*, *la*, et *de Beata Virgine*, dans un manuscrit dont l'écriture offre un aspect de plus grande ancienneté que celui de la chapelle Sixtine; et l'on sait à présent que la messe sur les notes *sol*, *sol*, etc., est antérieure à 1563, car elle fut en cette année copiée par Ludwig Daser dans un manuscrit conservé à la Bibliothèque royale de Munich; elle y porte le nom de « Gianetto », et le titre *Benedicta*, qui indique le motet de Josquin Deprés sur lequel elle est composée. De la même façon, les mots : *Illumina oculos meos*,

où Baini voyait la pressante supplication d'un artiste pénétré de la gravité de sa mission, sont le titre d'un motet d'André de Silva, dont Pierluigi avait tiré les éléments d'une messe.

Les brèves notes du « pointeur » de la chapelle, si copieusement revues et augmentées par Baini, sont muettes sur l'impression que ressentirent les Éminences. Elles ne nous autorisent pas davantage à répéter, à la suite du trop zélé biographe, que la Messe du *Pape Marcel* fut solennellement chantée, le 19 juin, devant le pape et le sacré collège : à ce jour, le registre mentionne seulement que le cardinal Borromée célébra la messe en présence du Saint-Père ; pas un mot ne laisse deviner quelle musique y fut exécutée.

A la fin du mois d'août, il ressort des mêmes notes journalières que la mission des deux cardinaux s'acheva par la réduction du nombre des chanteurs, qui fut ramené de trente-sept à vingt-quatre, chiffre des « Constitutions » de 1545, les musiciens exclus recevant la promesse d'un dédommagement pécuniaire.

On se rappelle qu'en 1555, Pierluigi et ses deux compagnons avaient de même été bénévolement gratifiés de 6 scudi par mois. Depuis le 1er juin 1565, par exprès commandement du pape, une augmentation de 3 scudi, qui portait sa pen-

sion à la même somme que le traitement des chanteurs en exercice, fut accordée à Pierluigi, « en considération de diverses compositions qu'il a éditées et qu'il doit encore éditer pour le service de la chapelle. » Il n'avait publié jusque-là, en fait de musique religieuse, qu'un livre de messes et un livre de motets à quatre voix; en réponse à la faveur qu'il venait d'obtenir, il fit paraître en 1567 et 1570 son second et son troisième livres de messes, en 1569 son premier livre de motets à cinq, six et sept voix, et continua dès lors des publications analogues, presque d'année en année. C'était, dit M. Haberl, s'acquitter « le plus consciencieusement du monde » des obligations que lui imposait l'allocation pontificale. Jusqu'à 1579, la mention du paiement de sa pension est constamment accompagnée, dans les registres, de l'énonciation du motif qui la lui avait fait maintenir et augmenter : « en considération de diverses compositions », etc. C'est ce que Baini appelle, assez inexactement, avoir été nommé compositeur de la chapelle pontificale.

IV

Si la brièveté des textes contemporains ne permet pas de définir nettement le rôle de Pier-

luigi dans la prétendue « réforme » de la musique religieuse, du moins le fait de l'augmentation de sa pension, et les termes dans lesquels cette faveur était motivée, montrent en quelle estime étaient dès lors tenues ses compositions. Il n'est pas inutile de rechercher quelles étaient, à la même époque, les conditions matérielles de son existence.

Sa femme, Lucrezia de Goris, lui avait donné plusieurs enfants. On connaît les noms de trois fils : Ridolfo, né vers 1550; Angelo, de deux ans plus jeune, et Igino, né vers 1557. Palestrina les élevait dans l'intention de faire, de l'aîné au moins ou des deux aînés, des musiciens. Quelques documents qui subsistent aux archives de la ville de Palestrina concernent la gestion de ses propriétés où de celles de sa femme; en 1558 et 1559, il vend ou achète des pièces de terre, une vigne. Devenu chef de famille par la mort de son père et de sa mère, et mis en possession de ses biens patrimoniaux, il constitue en 1562 une dot à sa sœur Palma, qui épouse un bourgeois prénestin. En 1566, il s'occupe de deux neveux de sa femme, Angelo et Rodolfo Veccia, qu'il fait entrer au séminaire romain, nouvellement inauguré.

En dehors de sa fortune personnelle, ses revenus se composaient de sa pension à la cha-

pelle pontificale, de ses appointements à Sainte-Marie-Majeure, et de sa part dans les « distributions extraordinaires » occasionnées en cette église par les offices spéciaux. Il faut y joindre le produit, assez aléatoire, de la vente de ses ouvrages : et l'on ne doit pas tenir peu de compte des bénéfices qu'un compositeur pouvait réaliser par des dédicaces habiles. C'était chose à laquelle Palestrina s'entendait fort bien.

Au moyen âge, on avait vu les seigneurs émerveillés jeter en don aux ménestrels ou aux jongleurs leurs bourses, leurs chaînes d'or, leurs manteaux fourrés. Un souvenir de ces générosités brutales subsistait dans la manière dont les hautes classes entendaient, au XVIe siècle, les rapports réciproques d'un Mécène et d'un artiste. Une somme d'argent récompensait l'offre d'un livre ou la composition d'un morceau de circonstance, et lors même qu'il ne figurait pas parmi les « officiers domestiques » d'un souverain, et qu'il ne s'abaissait pas jusqu'au point de jouer, — comme Lassus, et, plus tard, Lully, — le rôle de bouffon pour faire rire son maître, le plus illustre musicien n'éprouvait alors aucune humiliation à solliciter par de serviles dédicaces la protection morale et surtout le secours pécuniaire des grands. Presque aucune

publication ne sortait alors des presses sans être précédée d'une épître de l'auteur ou de l'éditeur à quelque riche et puissant personnage, et l'armorial de l'Europe pourrait être dressé à l'aide des exemplaires d'œuvres littéraires ou musicales. A Rome en particulier, il était facile de s'enrôler parmi les clients d'un prélat ou d'un prince. « Rome, disait en 1563 un ambassadeur vénitien, est belle par elle-même, mais surtout belle par sa cour; car c'est certainement une grande chose que de voir affluer dans une ville une multitude de personnes de toutes les nations et de tous les rangs et catégories de la société, ce qui naît de l'espérance qu'a chacun de parvenir à ses fins. Celui qui est né riche, mais qui ne se satisfait pas des honneurs auxquels il peut atteindre en son pays, peut avec de l'argent s'ouvrir le chemin des hautes dignités; tel autre, gentilhomme pauvre et chargé de famille, choisit entre ses fils le plus intelligent, et l'envoie à Rome, dans l'espoir de lui procurer ainsi une existence aisée et honorable; tel autre, né dans l'obscurité et la gène, mais se sentant de la valeur, soit dans les lettres, soit dans les affaires, se dirige vers cette cour; et quiconque aime l'indépendance et ne prétend qu'à ce qui est accessible à tous, choisit encore Rome pour sa résidence. Ce concours universel, s'il

donne parfois lieu à quelque scandale par l'excès du luxe, tourne néanmoins d'autre part au grand avantage de l'Italie, à cause des carrières honorables et lucratives qu'il ouvre à tant d'individus...[1] » Entre les personnages désignés par leur situation pour servir de protecteurs aux artistes, les cardinaux tenaient naturellement le premier rang, et Palestrina ne manqua pas de choisir, à diverses reprises, plusieurs d'entre eux pour destinataires de ses dédicaces. Ce fut au cardinal Rodolfo Pio qu'il offrit en 1563 son premier livre de motets à quatre voix, au cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, qu'il dédia en 1569 son premier livre de motets à cinq, six et sept voix. Très influent déjà au temps de Paul III, plein de zèle religieux, en même temps que de goût pour les livres, les manuscrits, les médailles, Rodolfo Pio, devenu en 1562 le doyen du sacré collège, pouvait être quelque jour en mesure de protéger efficacement Palestrina; sa mort, qui arriva le 2 mai 1564, fut donc pour celui-ci une perte sensible.

On pourra remarquer qu'en aucun moment Pierluigi de Palestrina n'eut l'idée d'attacher à l'une de ses œuvres les noms des deux cardinaux Vitellozzo Vitelli et Borromée, qui avaient en

1. Cité par Hübner, *ixte-Quint*, édit. française, t. I, p. 78.

1565 opéré la revision des statuts de la chapelle pontificale et, a-t-on prétendu, décidé du sort de la musique religieuse. En 1560 et 1570, il adressa à Philippe II, « Roi Catholique et Invincible », son second et son troisième livres de messes. Selon Baini, la première de ces deux dédicaces lui aurait été suggérée par le cardinal Pacheco ; il redoubla d'humilité dans la seconde, que, dit Baini, « il faut croire écrite de bonne foi », et dont, somme toute, le langage adulateur ne sortait pas sensiblement des formules accoutumées. Peut-être une arrière-pensée avait-elle guidé Palestrina dans cette insistance à mettre aux pieds de Philippe II son talent et sa personne : il était à la veille d'un nouveau changement de position à Rome, et devait, à quelques années de là, négocier avec la cour de Mantoue les conditions d'un engagement qui lui eût fait quitter la capitale de la chrétienté. Mais il n'y avait point de place pour un compositeur italien à la cour tout espagnole et flamande de Philippe d'Autriche.

La simple nomenclature des messes imprimées dans les deux livres de 1567 et 1570 contredit encore une fois la légende du « sauvetage » et de la « réforme » de la musique religieuse : car si, dans le désir de vaincre l'hostilité des cardinaux à l'égard de la musique polyphonique, Pier-

luigi avait créé les modèles d'un art nouveau et obtenu pour eux une approbation qui eût été du même coup la condamnation de tous les « abus » anciens, on ne l'aurait pas vu continuer d'écrire et de publier des messes sur des chansons, et placer dans son troisième livre la messe de *L'homme armé*, à cinq voix, avec son titre en toutes lettres, et celle *De Beata Virgine*, qui contenait des intercalations de textes, ou *tropes*, contraires aux prescriptions liturgiques du Concile de Trente. Sous ce dernier rapport, une réforme était cependant à la veille de s'accomplir, qui allait avoir une répercussion directe sur les œuvres musicales où s'observait encore cet usage séculaire.

La mort de Pie IV, en décembre 1565, avait fait passer la tiare sur le front du cardinal Michele Ghislieri, qui appartenait à l'ordre des frères prêcheurs et portait le titre de « grand inquisiteur ». Élu le 7 janvier 1566 « par le parti de la discipline rigoureuse », il prit le nom de Pie V, sous lequel il a été canonisé. Dès son avènement, il excita parmi le peuple de Rome un très vif renouveau de piété, dont témoigne entre autres un pèlerin allemand, surpris de l'affluence extraordinaire et du recueillement des fidèles qui se pressaient sur les pas du pontife, et assistaient en foule à toutes les cérémonies qu'il

présidait en personne[1]. Ce mouvement de ferveur eût été favorable à une orientation de la musique sacrée dans le sens le plus purement religieux. On ne voit pas que le pape s'y soit directement intéressé. La réforme dont il s'occupa le plus activement, et qui avait été préparée par Pie IV, comme une suite nécessaire des délibérations du Concile de Trente, fut celle du bréviaire, ou recueil complet du texte de l'office. Remanié par une commission de cardinaux, pour remplacer le bréviaire de Quignonez, le nouveau bréviaire romain parut en 1568 et fut bientôt rendu d'un usage obligatoire[2]. Le nouveau missel, rédigé immédiatement après, et promulgué par la bulle du 12 juillet 1570, eut pour effet de repousser hors du service de l'Église, au moment même où Palestrina la faisait imprimer, la messe *De Beata Virgine*, qui contenait des intercalations de textes, et celle de son premier livre, *Ecce sacerdos magnus*, publiée en 1554, où se trouvaient des passages à textes mélangés.

Le zèle de Pie V n'était pas moins ardent pour la défense de la foi contre les infidèles. On sait quelle part la flotte pontificale, jointe à celles de

1. Ranke, t. I, p. 365 et suiv. — de Falloux, *Histoire de S. Pie V*, t. I, p. 158, 166.

2. Batiffol, *Histoire du bréviaire romain*, p. 239, 244.

Venise et de l'Espagne, prit à la guerre contre les Turcs, et comment Marc-Antonio Colonna, son chef, ayant à ses côtés Don Juan d'Autriche, remporta, le 7 octobre 1571, la victoire de Lépante. Palestrina célébra cet événement glorieux par la composition d'un madrigal en deux parties, *Le selv'avea*, exécuté probablement au cours des fêtes qui suivirent l'entrée triomphale du vainqueur à Rome (4 décembre 1571) ou pendant cette entrée elle-même, sur quelque tribune élevée auprès de l'un des arcs que devait franchir Colonna. Les exécutions en plein air de morceaux de circonstance faisaient partie de ces cérémonies, et complétaient le sens des devises partout écrites sur le passage du cortège. Ce madrigal de Palestrina ne fut imprimé qu'en 1574, dans *Il quarto libro delle Muse*, où se trouvait une seconde pièce du même compositeur relative à une autre victoire remportée sur les Turcs.

Quelques madrigaux de Palestrina paraissaient de temps en temps, isolément ou par petites séries, dans des recueils collectifs. Il avait apporté sa collaboration au recueil imprimé à Venise, chez Girolamo Scotto, par les soins de Giulio Bonagionta, en l'honneur du poète Annibal Caro, mort en 1566. « Il Caro » avait tenu une grande place dans la société romaine; ama-

teur de musique, se plaisant à chanter, à jouer de la « lyre », — la *lira di braccio*, — à voir les madrigalistes composer des pièces sur ses vers, il entretenait avec les artistes, et peut-être avec Palestrina lui-même, des relations amicales, en même temps qu'il se faisait, avec eux, le courtisan de quelques Éminences, et notamment des cardinaux Cervini et Borromée. Toute l'Italie retentit, à sa mort, d'éloges funèbres et de poésies de circonstance, dont quinze furent distribuées par Bonagionta à quatorze compositeurs, pour former la *Corona della morte dell' illustre Signore il Sig. Comendator Anibal Caro*, où figurait, sous le nom de « Zanetto da Palestrina », un madrigal à quatre voix, en deux parties : *Il Caro è morte*. Déjà auparavant, Bonagionta avait placé dans son recueil *Il Desiderio* un madrigal nouveau de Palestrina, *Vestiva i colli*, que le musicien devait lui-même reprendre et traiter en forme de messe. En 1568, Vincenzo Galilei transcrivit pour le luth et inséra dans son volume intitulé *Il Fronimo*, quatre des madrigaux déjà connus de Palestrina. Dans l'année 1570, on en vit paraître huit, anciens ou nouveaux, dans deux recueils publiés à Venise, chez Girolamo Scotto.

V

La mort de Giovanni Animuccia, survenue le 31 mars 1571, avait rendu vacant le poste de maître de la chapelle Julia, à Saint-Pierre, que Palestrina avait autrefois occupé. Il s'y fit nommer de nouveau, et en prit possession au mois d'avril. A la même époque et par l'effet des mêmes circonstances se nouèrent ses relations avec saint Philippe de Néri, l'un des hommes de ce temps qui, par l'ascendant d'une foi profonde et d'une très douce piété, exercèrent le plus d'influence sur l'accroissement du sentiment religieux à Rome. Depuis 1558, il réunissait quotidiennement, pour accomplir en commun des exercices de piété, une foule de gens de tout âge et de toute condition ; le nom de la « chambre de prière » ou « oratoire » dans laquelle se tenaient les assemblées de cette congrégation servit bientôt à désigner la congrégation elle-même, et passa, au siècle suivant, dans la terminologie musicale, pour caractériser, sous le titre *Oratorio*, une forme de composition religieuse, mais non liturgique, dont l'origine remontait aux chants pieux en langue vulgaire exécutés dans ces réunions. Giovanni

Animuccia, que le saint avait gagné à sa cause, était devenu le maître de chapelle de l'association, dont il dirigeait les chants et pour laquelle il composait ou arrangeait des motets, des litanies et des *laudi*. On appelait ainsi des cantiques en langue vulgaire disposés sur des mélodies connues, — selon les mêmes procédés d'adaptation qui ont été en pareil cas employés à toutes les époques et dans tous les cultes, — ou quelquefois composés tout exprès ; et c'était à l'instar de ceux qu'autrefois Savonarole et d'autres moines prédicateurs avaient mis en vogue à Florence qu'on les intitulait *laudi* ou *laudi spirituali*. Le premier livre de ceux qu'Animuccia fit paraître « pour la consolation et sur le désir de beaucoup de personnes pieuses, tant ecclésiastiques que laïques », fut imprimé à Rome par Valerio Dorico, en 1563 ; le second, qui parut en 1570, contenait à la fois des motets latins et des laudi italiens propres à « exciter la dévotion ». Animuccia, dans sa dédicace à l'abbé Podocattaro, expliquait que « l'oratoire de San Girolamo ayant vu, grâce à Dieu, s'accroître le nombre de ses adhérents par l'entrée de prélats et de gentilshommes, il lui était devenu possible d'augmenter aussi l'intérêt harmonique de ses compositions, et d'en varier la musique de diverses manières, en y introduisant plus d'art, sans tou-

tefois obscurcir le sens des paroles ». Il était naturel que Palestrina, successeur d'Animuccia à Saint-Pierre, le remplaçât aussi auprès de saint Philippe de Néri. Sa collaboration au répertoire de la congrégation est probable, et si l'on doit se garder de lui attribuer des pièces contenues dans divers recueils de *laudi* qui ne portent ni son nom ni la marque de son talent, on peut supposer que quelques-uns de ses madrigaux spirituels avaient été destinés aux réunions de l'oratoire.

Dans l'année qui suivit sa nouvelle installation à la chapelle Julia, en 1572, Palestrina fit paraître à Venise, chez Girolamo Scotto, son second livre de motets à cinq, six et sept voix, dédié au duc de Mantoue, Guillaume Gonzague. Depuis plusieurs années, il était en relations avec ce prince, ami des arts, musicien lui-même, et très attentif à maintenir le renom et le luxe de sa cour. Tout d'abord, le duc avait fait demander à Palestrina une messe, que celui-ci lui avait envoyée le 2 février 1568, en le priant, « si ce travail ne répondait pas à ses désirs, de lui dire une autre fois quel genre de messe il souhaiterait, et s'il fallait qu'elle fût de courtes ou de grandes dimensions, ou que l'on s'y attachât surtout à la clarté dans l'interprétation musicale du texte ». Dans les années suivantes, divers

ouvrages inédits de Palestrina, et entre autres, en 1570, un motet à huit voix « composé pour le roi d'Espagne », furent envoyés au duc de Mantoue par quelques personnages qui connaissaient son goût pour la musique et « spécialement » pour celle de Palestrina. S'étant lui-même amusé à composer un motet et un madrigal, Guillaume voulut les soumettre au jugement du maître romain, qui, au milieu de paroles louangeuses, glissa dans sa réponse quelques conseils techniques : on songe, en les lisant, aux lettres où Voltaire, en couvrant d'hyperboliques louanges les odes du prince de Prusse, osait timidement en corriger les plus lourdes fautes d'orthographe.

Un voyage que Guillaume Gonzague fit à Rome, en 1572, permit à Palestrina de se faire personnellement connaître de lui, et dans les années suivantes se continua un commerce épistolaire qu'arrêta seulement la mort du prince, en 1587. Une lettre du musicien « au duc de Mantoue et de Montferrat », du 9 février 1575, fait allusion au nouveau titre ducal qui venait d'être conféré à Guillaume Gonzague par l'empereur Maximilien ; la même lettre parle d'une *Canzone* composée sur des vers choisis ou désignés par le duc. En 1578 et 1579, d'autres lettres remercient le prince d'un généreux présent et

font mention de l'envoi de quatre messes. M. Haberl[1] a supposé qu'il s'agissait de messes en plain-chant, parce qu'il croyait Pierluigi occupé alors presque uniquement de la revision des livres de chant liturgique : mais il avoue toutefois que le texte ne donne à cet égard aucune certitude, si bien qu'il est loisible de présumer, avec autant ou plus de vraisemblance, qu'il s'agissait de messes polyphoniques, telles que le duc les recherchait et s'en était déjà fait envoyer. Le nombre considérable des messes publiées après cette date par Palestrina et celui plus considérable encore, des compositions de même genre qu'il laissa en manuscrit, rendent cette hypothèse tout à fait plausible.

Dans tous les genres de composition, il se montrait fort actif. En 1575, il réunit trente-trois motets à cinq, six et sept voix, pour en former un *Liber tertius motettorum*. En le dédiant au duc de Ferrare, Alphonse II d'Este, il rappelait le souvenir du cardinal de Ferrare, Hippolyte d'Este, « de bienheureuse mémoire », auquel il avait offert le *Liber primus*, six ans auparavant, et dont il était d'une adroite politique d'attester les bienfaits passés, en sollicitant ceux à venir d'un prince de la même lignée.

1. Haberl, *Das Archiv der Gonzaga*, etc., dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für* 1886, p. 31 et suiv.

Entre ses messes, on tient pour composées vers 1571, ou à coup sûr copiées à ce moment dans le manuscrit 57 de la chapelle Sixtine, celles intitulées *O magnum mysterium* et *Veni creator Spiritus*. Entre ses madrigaux, l'on date assurément de 1573 le morceau relatif au mariage d'Isabella Bonelli avec Pomponio Torelli, et de 1578 celui qui se rapporte aux noces de Bianca Capello et Francesco de Medici.

Cette date nous amène à l'un des épisodes de la vie de Palestrina qui ont suscité les plus ardentes discussions : il s'agit de la revision du *Graduel romain*, et de la part attribuée à Palestrina dans la préparation de l'édition dite Médicéenne, publiée à Rome en 1614-1615. On sait que cette édition a servi de « prototype » à celle publiée par la maison Pustet, de Ratisbonne, et qu'il était avantageux de pouvoir placer sous l'autorité d'un nom illustre, tel que celui de Palestrina. Rien n'a donc été ménagé pour y parvenir ; mais des études récentes ont jeté tout à coup une lumière nouvelle sur des événements mal connus, et ramené à ses véritables proportions le rôle joué un moment en l'affaire par Palestrina.

Pie V était mort le 1er mai 1572 et le conclave lui avait « par adoration » donné pour successeur le cardinal Ugo Buoncompagni, couronné

sous le nom de Grégoire XIII. Parmi les premiers actes de son pontificat, figura l'établissement d'une imprimerie destinée à fixer et à répandre des textes corrects pour les livres liturgiques et les écrits des Pères. A l'instigation de conseillers non désignés et de musiciens que l'on peut supposer avoir été Pierluigi de Palestrina et Annibal Zoilo eux-mêmes, Grégoire XIII, par un bref du 25 octobre 1577, chargea ces deux compositeurs de reviser le chant de l'Église. Se partageant aussitôt la besogne, ils choisirent dans le *Graduel*, l'un, Pierluigi, le *Temporale* ou « propre du temps », l'autre, Zoilo, le *Sanctorale*, ou « propre des saints ». A peine étaient-ils à l'œuvre, que la hardiesse de leurs procédés à l'égard des mélodies traditionnelles du culte catholique inspirait aux musiciens versés dans ce répertoire les plus vives inquiétudes. L'un d'eux, le compositeur espagnol Fernand de Las Infantas, s'en ouvrit à son souverain, Philippe II, dans une lettre fort explicite : « Quoiqu'ils pretendent, écrit-il, ne vouloir changer que peu de chose, savoir : ce qui est contraire à l'accent ou au mode, et supprimer seulement un grand nombre de ligatures (groupes de notes) pour éviter la prolixité, ils finissent néanmoins par détruire tout ce qui existe. La chose me chagrine fort, car je vois

avec quel aveuglement ils s'égarent, et combien insensé et irréfléchi est tout ce que l'on projette contre le chant liturgique[1]. » Le Roi Catholique, dont l'ingérence en de pareilles matières était parfaitement conforme aux traditions religieuses et diplomatiques de l'époque, s'émut sans doute des agissements signalés par son fidèle sujet, et dut appuyer de quelque manière le mémoire que bientôt après Fernand de Las Infantas présenta au pape à ce sujet : car l'on sait que ce mémoire fut bien accueilli, et que promesse fut faite de n'autoriser aucun changement dans les mélodies.

Une corrélation existe entre cette réponse et le fait, rapporté par un autre témoin, que Palestrina et Zoilo avaient compté sur un paiement de leur travail, et que, n'obtenant rien, ils l'abandonnèrent. Le *Graduel* était achevé : ils ne s'occupèrent ni de le publier, ni de rédiger, à sa suite, l'Antiphonaire. Palestrina se remit avec ardeur à la composition polyphonique et laissa Zoilo emporter avec lui, en quittant Rome, tous les papiers relatifs au *Graduel*. On songeait si peu à l'imprimer, et à l'imprimer sous le patronage du pape, que d'autres musiciens se

1. Ce document, signalé par M. Dejob (*De l'influence du Concile de Trente*, p. 234) a été publié par Dom R. Molitor (*Die nachtridentinische Choral-Reform*, t. I, p. 295) et par Mgr Respighi (*Nuovo studio, etc.*, p. 121.)

proposaient pour la même besogne, ou des besognes analogues : de 1579 date une proposition confuse et singulière adressée par Cimello au cardinal Sirleto, en vue d'une transformation de la notation des mélodies liturgiques, et de leur construction[1]. En 1582, Giovanni Guidetti, chapelain de Grégoire XIII, fit imprimer à Rome, par Robert Granjon, son *Directorium chori*, auquel était jointe en première page une recommandation de Palestrina, — son maître de composition, disent quelques-uns, ou simplement son ami ou son confrère, — qui, en qualifiant le livre d' « excellent », paraissait bien renoncer personnellement à toute entreprise semblable : et, en effet, de 1586 à 1588, Guidetti publia le Chant des *Passions*, des *Lamentations*, de l'*Office de la Semaine Sainte*, et des *Préfaces*, sans qu'aucune réclamation survînt, ni de la part de Zoilo et de Palestrina, ni de celle de l'autorité ecclésiastique, qui, a-t-on justement remarqué, « n'aurait pas manqué de s'y opposer, si le dessein d'imprimer des livres de chœur officiels l'eût encore occupée en quelque manière ». Grégoire XIII, duquel avait émané le bref de 1577, mourut le 10 avril 1585 et ses successeurs ne manifestèrent aucun intérêt pour l'affaire,

1. V. ci-dessus, p. 48.

jusqu'à ce que, sous Clément VIII, la « spéculation commerciale » s'en étant emparée, parvint, comme nous le verrons dans un autre chapitre, à la remettre sur le tapis[1].

VI

La situation de famille et de fortune de Palestrina, vers ce milieu de sa vie, n'était pas telle que l'a dépeinte Baini, qui a mal connu sa parenté, et qui s'est plu à insister sur la « pauvreté » de son héros : moyen quelque peu romanesque de faire contraster l'immensité de son génie avec la médiocrité de sa fortune, et d'aviver l'intérêt du récit en mêlant au sentiment de l'admiration à l'égard d'un grand artiste cette part de pitié sympathique que réclame toute victime, vraie ou fausse, de l'injustice du sort. Sur ce point donc, comme sur tant d'autres, les travaux de l'érudition moderne ont apporté à la légende ancienne de notables changements.

Les plus grandes peines qui aient traversé la vie de Palestrina ne lui vinrent pas du fait de ses contemporains, qui de bonne heure avaient

1. Un excellent résumé de toute cette affaire, par M. Peter Wagner, a paru en traduction française dans *la Tribune de Saint-Gervais*, t. IX, 1903, p. 341 et 373.

su distinguer la supériorité de son talent, et dont les hommages ou l'aide matérielle ne lui manquèrent jamais. Des deuils, qu'il n'était en nul pouvoir humain de prévenir, attristèrent seuls, plusieurs fois, son existence familiale.

Dans le volume de motets qu'il avait publié en 1572, Palestrina avait placé, à côté de ses propres œuvres, deux morceaux de Silla Pierluigi, son frère, et un de chacun de ses deux fils aînés, Ridolfo et Angelo Pierluigi. Sur la fin de la même année, Palestrina vit mourir coup sur coup son frère, Silla, « homme lettré, bon musicien et de bonnes mœurs », et Ridolfo, son fils, jeune homme de vingt-deux ans, que le même témoin, l'évêque Odescalco, disait « de bonnes mœurs, instruit dans la logique, la philosophie et les lettres latines et grecques, excellent musicien et virtuose sur toutes sortes d'instruments ».

Angelo, son second fils, âgé en janvier 1573 d'environ dix-neuf ans, doué « de presque toutes les bonnes qualités de son frère », était à cette date déjà marié depuis quelques mois à une jeune prénestine, Doralice de Ubertis. Une fille, Aurelia, et un fils, Angelo, naquirent de cette union, que la mort du jeune époux vint rompre dès 1576. La veuve, Doralice, se remaria le 11 octobre 1577. Les deux enfants que lui avait laissés Angelo Pierluigi moururent, à quelques

semaines de distance, le 16 août et le 24 octobre 1581.

Le dernier fils du compositeur, Igino, né vers 1557, survécut à son père. Bon musicien, lui aussi, il joua, comme nous aurons à le mentionner par la suite, un rôle plus intéressé que respectueux, dans la publication de certains ouvrages posthumes de Palestrina. De son mariage avec Virginia Guarnacci, contracté en 1577, naquirent huit enfants, dont l'aîné, Tommaso, né le 23 novembre 1578, eut pour parrain le cardinal Sirleto. Par l'un des autres fils d'Igino, la descendance directe de Pierluigi de Palestrina se continua, en ligne masculine, jusqu'à 1651, en ligne féminine jusqu'à nos jours.

En 1580, l'auteur de la *Messe du Pape Marcel* perdit, après trente-trois ans de mariage, sa femme, Lucrezia de Goris ; l'inhumation eut lieu à Saint-Pierre, le 23 juillet 1580. Baini a voulu que les huit compositions sur les *Vergini* de Pétrarque, imprimées en janvier 1581 dans son livre de madrigaux spirituels, fussent des chants de deuil inspirés au musicien par une profonde et religieuse douleur : l'excellent biographe ignorait qu'à l'heure même où l'on mettait en vente ce recueil, sept mois après la mort de Lucrezia de Goris, en février 1581, l'inconso-

lable époux contractait un second mariage avec « une riche veuve, Victoria Dormuli, propriétaire d'un important commerce de pelleteries et d'une respectable fortune mobilière et immobilière », dont la jouissance permit bientôt à Pierluigi d'acquérir de nouveaux immeubles sur le territoire de Palestrina [1].

A la chapelle Julia, ses appointements mensuels, en 1571, étaient de 8 scudi et 33 baïoques, plus 1 scudo et demi comme indemnité de logement, et 12 scudi pour la nourriture des quatre enfants de chœur dont il avait la charge. Au mois de mai 1575, ayant menacé le chapitre de Saint-Pierre de quitter ses fonctions et de retourner à Sainte-Marie-Majeure, il obtint une augmentation de traitement qui porta son salaire mensuel à 15 scudi. Cette somme, ramenée à notre valeur actuelle, représentait environ 6.500 francs par an, et la pension pontificale qui s'y joignait, environ 4.000 francs. A ce total de 10 à 11.000 francs de notre monnaie s'ajoutaient, comme nous l'avons déjà indiqué, le produit inconnu des « distributions extraordinaires » à l'église qu'il servait, celui de ses biens personnels, de la vente de ses ouvrages, et les présents reçus en échange de chaque dédicace :

1. *Kirchenmus. Jahrbuch*, 1894, p. 94.

en 1572, le duc de Mantoue récompensait l'hommage du second livre de motets par un don de 25 scudi, soit 875 francs ; en 1578 et 1579, pour des compositions non désignées, il faisait remettre au musicien 100 écus d'or, environ 2.500 francs. Aussi est-ce vers ce prince qu'en 1583, las de ses emplois à Rome, on vit Palestrina tourner ses espérances.

Il s'agissait d'aller remplacer à Mantoue Francesco Soriano. Avec de grandes protestations de désintéressement, et tout en assurant qu'il servirait le duc gratis bien volontiers, si sa situation de fortune le lui permettait ; qu'en tous cas il s'en remettait à lui et se contenterait de ce qui lui serait accordé, pourvu qu'il pût vivre et nourrir sa famille, Palestrina indiquait le chiffre de ses appointements à Saint-Pierre, et mentionnait sa pension pontificale, dont il espérait pouvoir conserver la jouissance hors de Rome ; il faisait connaître que sa maison comprenait sept personnes : lui, sa femme, son fils, (Igino), sa bru, son petit-fils, un serviteur et une servante ; il demandait que le voyage leur fût payé, et qu'on mît à sa disposition une habitation convenable. Il offrait en même temps les services de son fils, qui était sur le point d'obtenir le diplôme de docteur en droit.

Le duc, auquel on proposait en même temps

pour maître de chapelle le compositeur Giaches Wert, hésitait, et chargeait entre autres choses son agent de s'informer si Palestrina jouissait d'une bonne santé, et s'il supporterait aisément les fatigues de la vie de cour et des voyages obligatoires à la suite du prince, pendant lesquels il se trouverait souvent et assez longtemps éloigné de sa famille; il voulait aussi que le musicien se prononçât nettement sur ses exigences pécuniaires; et quoique « par modestie » Palestrina ne voulût donner sur ce point aucune réponse formelle, on sut par des tiers qu'il ne quitterait pas Rome, s'il ne trouvait ailleurs les mêmes avantages, et les frais de voyage et d'entretien pour sept bouches. La dépense parut à Guillaume plus considérable que ne le permettait l'état de ses finances, et les négociations furent abandonnées, sans que le musicien cessât de correspondre avec lui, de lui envoyer des ouvrages, et d'en recevoir des présents[1].

Pierluigi avait en même temps toujours grand soin de se ménager d'autres protections et de se procurer d'autres subsides, par le choix attentif des personnages auxquels il adressait ses dédicaces. « Les courtisans de Rome, écrivait un ambassadeur vénitien, aiment que la roue

1. Haberl, *Das Archiv der Gonzaga*, dans le *Kirchenmus. Jahrb.* 1886, p. 41 et suiv.

tourne souvent, car chacun peut espérer gagner à la loterie. Ils accordent un lustre par pape, et trouvent mauvais que le bail soit renouvelé [1]. » Le bail de Grégoire XIII dura treize ans, et Palestrina s'efforça d'en profiter jusqu'au bout. N'ayant pas obtenu de sa tentative de 1577 avec Zoilo le gain qu'il espérait, il était revenu à la publication d'ouvrages plus conformes à son talent et avait cherché dans la famille du pape un nouveau destinataire à ses hommages. Dans la même année 1581, il dédia deux ouvrages à Giacomo Buoncompagni, duc de Sora : un premier livre de madrigaux spirituels à cinq voix et un second livre de motets à quatre voix. Le duc de Sora était un fils que Grégoire XIII avait eu avant d'entrer dans les ordres. « Jeune homme élégant, doux, agréable, fort léger et généralement aimé », il faisait « le bonheur et le tourment du pape. » Il était « criblé de dettes, et menait grand train au palais Colonna, qu'il occupait avec sa femme, Constanza Sforza [2] ». Déjà Dragoni et Ferretti lui avaient offert des livres de madrigaux. A son tour, Palestrina venait l'assurer de sa « dévotion » à son service, de sa « gratitude » pour les « bienfaits » reçus : en flattant le fils, il s'adressait indirectement au

1. Hübner, *Sixte-Quint*, édit. fr., t. I, p. 143.
2. *Ibid.*, p. 139.

père, et il était probablement du nombre de ces « musiciens » que, sur la fin de sa vie, Grégoire XIII accueillait en son palais, et au sujet desquels s'exerçait la malveillance d'ennemis toujours prêts à signaler chez un pontife octogénaire le moindre affaiblissement de la santé ou de l'esprit.

Au Saint-Père lui-même, Palestrina dédia en 1582 son quatrième livre de messes, en 1584 son quatrième livre de motets à cinq voix, composés sur le Cantique des cantiques. Dans ce quatrième livre de messes, il se bornait, — pour la première fois, — à numéroter ses compositions, au lieu de les désigner par les premiers mots des mélodies sur lesquelles elles étaient écrites. Si toutes avaient pu s'abriter sous des titres d'hymnes ou de motets, le maître n'aurait point dérogé à l'ancienne coutume : la présence d'œuvres écrites sur des thèmes profanes explique seule une décision motivée par le désir de cacher l'origine de certaines compositions, que rendaient suspectes les scrupules inspirés par le Concile de Trente. La *Missa quarta* de ce livre n'était autre, en effet, qu'une seconde messe de *L'homme armé*. En présentant le livre à Grégoire XIII, Palestrina disait l'avoir formé de messes choisies dans le grand nombre de celles qu'il avait écrites. Quelques-unes, et probablement cette

nouvelle messe de *L'homme armé*, étaient assez anciennes déjà. En 1585, fut imprimée à Venise une messe à huit voix, *Confitebor*. Vers le même temps, l'on copia dans les livres de chœur de la chapelle sixtine les messes *Dilexi quoniam*, *Dum complerentur*, *Te Deum laudamus*, *Vestiva i colli*, *Viri Galilei* et *Beatus Laurentius*.

La dédicace à Grégoire XIII du quatrième livre de motets à cinq voix accentue la disposition révélée par l'omission des titres dans le quatrième livre de messes. Ici, le musicien fait une sorte d'amende honorable pour ses œuvres mondaines, en déplorant l'immoralité des poésies mises en musique non par lui seul, mais par la généralité des musiciens [1]. On pourrait découvrir un lien entre ces humbles déclarations et les démarches qu'il fit un peu plus tard, — et que peut-être il avait déjà ébauchées, — pour se faire attacher de plus près au service de la cour pontificale.

Une contradiction semble exister entre ces

1. « ...Il y a trop de poèmes qui ne chantent que des amours étrangères à la profession et au nom même de chrétien. A ces poèmes, œuvres d'hommes visiblement égarés, un grand nombre de musiciens ont consacré tout leur talent et tous leurs artifices. Ainsi, bien qu'ils aient recueilli la gloire due à leur génie, ils ont, par le vice de pareils sujets, offensé les hommes honnêtes et graves. D'avoir été moi-même au nombre de ces musiciens, je rougis et je m'afflige aujourd'hui. Mais, puisque le passé ne peut être changé, et que ce qui est fait ne saurait pas n'être pas fait, j'ai changé de dessein... »

paroles de regret et la publication à Venise, en 1586, d'un second livre de madrigaux à quatre voix, dédié à Giulio Cesare Colonna, prince de Palestrina. Cette contradiction, dont quelques écrivains ont fait reproche à Pierluigi, résulte d'une erreur qu'il est nécessaire de relever. Déjà M. Haberl s'y est employé, en faisant remarquer que les fautes d'impression contenues dans cette édition indiquent la non participation de l'auteur, et en supposant que l'ouvrage avait été offert en manuscrit, plusieurs années auparavant, à Giulio Cesare Colonna[1] : le meilleur argument pour antidater l'œuvre est tout simplement la date de la mort de ce prince, qui arriva en 1581. Ce Giulio Cesare, fils de Stefano, était depuis la mort de son père, en 1548, le chef de la branche aînée des Colonna, la branche palestrinienne. Ce fut le 22 février 1571 que Pie V le créa « prince de Palestrina », en même temps qu'il conférait à son cousin Marc Antonio, le vainqueur de Lépante, le titre de « prince de Paliano[2] ». Bien que les Colonna n'eussent jamais compté à Rome parmi les protecteurs des arts, l'auteur de la *Messe du Pape Marcel*, propriétaire d'immeubles à Palestrina, n'avait garde de

1. Préface du tome XXVIII des *Œuvres complètes* de Palestrina.

2. Pour l'histoire et la généalogie de la famille Colonna, voyez Reumont, *Beiträge zur italienischen Geschichte*, t. V.

négliger les occasions de s'assurer leur bienveillance ; il se déclare expressément, dans cette dédicace, le « vassal » de Giulio Cesare.

Le madrigal relatif aux noces d'Isabella Bonelli limite en un sens à 1573 la formation du livre, que d'autre part la mort du destinataire ne permet pas de placer après 1581 ; non seulement il devient par là certain que le second livre de madrigaux de Palestrina est antérieur au livre de motets dans lequel il exprimait son repentir de s'être livré à la composition profane, mais on doit même supposer qu'une première édition en avait paru avant celle de 1586 ; aucun exemplaire, il est vrai, n'en a été retrouvé ; mais c'est le cas pour beaucoup d'autres publications du même temps, dont la réalité est admise, quoique la preuve matérielle ait disparu.

En 1584, Palestrina avait offert au cardinal André Bathory son cinquième livre de motets à cinq voix, imprimé à Rome par Alessandro Gardano. Le premier morceau du recueil était un chant à la louange du prélat et de son frère, Étienne Bathory, roi de Pologne. Deux autres motets se rapportaient à la translation des reliques de saint Grégoire de Nazianze, qui avait été, en 1580, l'une des plus grandes solennités du pontificat de Grégoire XIII.

VII

Le moment approchait où la tiare, pour la huitième fois depuis la naissance de Pierluigi, allait ceindre un front nouveau. A Grégoire XIII, décédé le 10 avril 1585, le conclave donna pour successeur Sixte-Quint (cardinal Felice Peretti). Immédiatement, Palestrina essaya de se rendre le nouveau pape favorable ; dès l'année de son élection, il lui offrit une messe, *Tu es pastor ovium*, dont le titre était, — comme jadis celui de la messe *Ecce Sacerdos magnus*, dédiée à Jules III, — une flatterie personnelle. Cette œuvre, et les deux autres messes *Ecce ego Johannes* et *Assumpta est Maria*, copiées à la même époque dans les manuscrits de la chapelle Sixtine, furent probablement composées pour appuyer les démarches que faisait le musicien, et qu'il avait peut-être commencées sous le pontificat précédent, pour se faire nommer maître de la chapelle pontificale. Ces démarches échouèrent devant les volontés réformatrices de Sixte V, qui prirent une forme définitive dans la bulle *In superna*, promulguée le 1er septembre 1586. Par ce document, le nombre des chanteurs de la chapelle était réduit de vingt-quatre à

vingt et un ; leur admission devait être précédée d'un examen portant sur leur instruction musicale et sur la qualité de leur voix ; et il était ordonné que l'emploi de maître de chapelle serait occupé par un membre du chœur ayant quinze années de services, ou se trouvant le premier par rang d'ancienneté.

Ce fut sous l'impression de cet échec et de celui qu'il avait éprouvé dans ses pourparlers avec la cour de Mantoue, que Pierluigi rédigea la dédicace à Sixte V du livre des *Lamentations* publié chez Alessandro Gardano, à Rome, en 1588. Cette dédicace était « elle-même une lamentation » ; c'est en s'y référant que Baini et ses successeurs ont tracé le pathétique tableau de la pauvreté de Palestrina. Il faut, avec M. Haberl, donner de ces « plaintes indignes d'un homme qui n'était nullement dans la misère », une interprétation moins littérale. Elles se rapportaient aux dépenses nécessitées par de nombreuses publications. Palestrina ne voyait pas sans humeur, tranchons le mot, sans jalousie, quelques confrères plus heureux ou plus aventureux affronter les frais considérables des éditions de grand format ; Tomaso Lodovico da Vittoria avait, en 1581, dédié à Grégoire XIII un volume splendide, en format grand in-folio, de ses *Hymnes* pour toute l'année liturgique ; en 1583,

il avait publié dans les mêmes conditions ses *Messes* dédiées à Philippe II, en 1585, son *Office de la Semaine Sainte*. Palestrina n'était pas sans connaître également l'édition de luxe de la seconde partie du *Patrocinium musices* d'Orlando de Lassus, imprimé à Munich et dont un exemplaire avait été apporté à la Sixtine. Son amour-propre souffrait de ne pas voir ses ouvrages égaler ceux de ses rivaux pour la perfection de l'exécution typographique comme ils les égalaient pour la perfection des formes musicales.

Il parvint à ce but accessoire en 1589 pour la publication d'un grand recueil d'*Hymnes* pour toute l'année, où il entrait, sous le double rapport du contenu de l'œuvre et de son apparence, en rivalité directe avec Vittoria, et qu'il dédia, comme les *Lamentations*, à Sixte V. L'impression en fut exécutée par Francesco Coattino, à Rome, pour Jacopo Torneris et Bernardino Donangelo ; dans la même année, l'œuvre reparut à Venise, chez Angelo Gardano, en petit format et en parties séparées. L'un des morceaux qui s'y trouvaient rassemblés, l'hymne *Vexilla regis*, avait été exécuté trois ans auparavant, sous la direction du compositeur, dans une circonstance fameuse, l'érection de l'obélisque.

L'intention de lutter à tous les points de vue contre les plus célèbres musiciens de son temps se révèle encore dans la résolution que prit Palestrina vers la même époque, de dédier une œuvre au duc de Bavière. Guillaume V, comte palatin du Rhin, duc régnant en Bavière depuis 1579, avait à son service, à la tête d'une brillante et nombreuse chapelle, l'illustre Orlando de Lassus. Déjà en 1586, Giovanni Guidetti lui avait dédié son édition des chants liturgiques de la Passion, à laquelle on prétendait que Palestrina n'était pas resté étranger ; en 1590, celui-ci lui offrit son cinquième livre de messes, imprimé en grand format comme ses *Hymnes*, chez Coattino, à Rome, « aux dépens de Jacopo Berichio ». Le maître y avait réuni huit messes soigneusement choisies pour donner sous plusieurs aspects la plus haute idée de son talent. Aucun document ne nous renseigne sur le résultat matériel de cette démarche.

La renommée de Palestrina et ses ouvrages avaient commencé déjà depuis plusieurs années de pénétrer en Allemagne. En 1583, le compositeur Léonard Lechner réunissant en un recueil, imprimé à Nuremberg, un choix de « chants sacrés des meilleurs musiciens de ce temps », y avait placé trois motets du maître romain. En 1585, Frédéric Lindner en inséra sept dans une

collection réservée aux plus célèbres musiciens italiens ; en 1590, le même musicien, dans deux recueils publiés à Nuremberg, reproduisit une messe et douze motets de Palestrina.

Une publication d'un genre alors tout nouveau, le *Diletto spirituale* de Simon Verovio, qui parut à Rome en 1586, renferme trois motets de Palestrina, présentés chacun sous trois formes différentes ; pour les voix, pour le clavier (cembalo) et pour le luth. Une deuxième édition du même recueil fut faite en 1590. Dans l'intervalle, deux autres motets de Palestrina avaient paru dans un recueil formé par Antoine Barré, et pour la quatrième fois son livre de motets sur le Cantique des cantiques avait été tout entier réimprimé, chez Giacomo Vincenti, à Venise, par les soins d'un religieux, le P. Cipriano, tandis qu'à Rome Jacopo Berichio se chargeait de la réimpression, chez Coattino, du premier livre de motets à quatre voix, dont c'était la sixième édition. Ces diverses reproductions et d'autres dont la liste à cette place fatiguerait inutilement le lecteur, n'apportaient point à Palestrina les gains auxquels il se montrait particulièrement sensible ; elles attestaient cependant le succès de plus en plus étendu de ses ouvrages et pouvaient, sous ce rapport, lui procurer une légitime satisfaction. Ses madrigaux, comme ses

œuvres pour l'Église, continuaient de figurer dans des recueils dont ils devenaient l'un des meilleurs attraits. Nous ne nous arrêterons qu'à un seul de ces recueils, celui que Felice Anerio fit paraître en 1589 en l'intitulant « les joyaux », — *le Gioie*, — et qui rassemblait les œuvres de « divers excellents musiciens de la Compagnie de Rome ».

La fondation de cette « compagnie » — qui devint beaucoup plus tard la célèbre « Académie de Sainte-Cécile », — remontait à l'année 1583 et avait, à l'origine, suscité parmi les artistes romains des intrigues sur lesquelles les historiens sont mal renseignés ; pour des motifs inconnus, les chanteurs pontificaux s'y étaient montrés hostiles au point de prendre, le 7 septembre 1584, une résolution condamnant à l'amende quiconque d'entre eux viendrait à s'y faire associer. Cependant, à l'époque de la publication d'Anerio, cette « malignité » du collège des chantres avait cessé, car trois d'entre eux, Giovanni-Maria Nanino, Orazio Griffi et Arcangelo Crivelli, ainsi que Giovanni Pierluigi « Pelestrino », compositeur de la chapelle, figuraient parmi les membres de la Compagnie dont les œuvres étaient réunies dans le recueil *le Gioie*. Les autres musiciens représentés dans la même collection étaient Felice Anerio, Luca

Marenzio, Annibale Stabile, Ruggiero Giovanelli, Giovanni de Macque, Paolo Quagliati, Annibale Zoilo, Giovanni Trojano, Gio-Andrea Dragoni, Paolo Belasio, Cristoforo Malvezzi, Bartolomeo Roy, Bernardino Nanino, Gio-Battista Lucatelli et Francesco Soriano : en tout dix-neuf compositeurs formant assurément alors l'élite de la profession musicale à Rome. Felice Anerio dédiait ce recueil à l'évêque de Spolète, Don Pietro Orsino, en le remerciant du patronage accordé à la « vertueuse Compagnie des musiciens de Rome », et particulièrement à lui-même, Anerio, que ce prélat avait désigné pour servir de « maître de chapelle » à l'association. Nous ne saurions affirmer, avec M. Haberl, que le but de la Compagnie était « en première ligne de mettre à exécution les réformes exigées par le Concile de Trente[1] », car rien ne décèle une telle intention dans un recueil uniquement formé de madrigaux profanes.

Sixte V étant mort le 27 août 1590, eut pour successeur Urbain VII, qui mourut douze jours après son élection, sans avoir été couronné. Un nouveau conclave éleva au trône pontifical, le 5 décembre 1590, le cardinal Sfondrato, qui se fit appeler Grégoire XIV. A cette époque, l'im-

1. *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für* 1891, p. 69.

pression d'un livre de *Magnificat* de Palestrina était vraisemblablement commencée chez Alessandro Gardano : le maître les dédia au nouveau pontife, en témoignage de reconnaissance pour l'augmentation d'appointements que dès son avènement Grégoire XIV avait accordée aux chanteurs de sa chapelle et à Palestrina, qui, en vertu de sa pension, en demeurait le compositeur ordinaire. De cette période date la messe *Panem nostrum*, copiée dans un manuscrit aux armes du même pape, une autre composition du *Magnificat* copiée également dans un manuscrit de la Sixtine, et le célèbre *Stabat mater* à huit voix. En 1591, une messe nouvelle de Palestrina, *Pro defunctis*, fut ajoutée à la suite de la quatrième et de la cinquième éditions de son premier livre de messes.

Un hommage éclatant lui fut rendu en 1592 par l'un de ses pairs, le compositeur vénitien Giovanni Matteo Asola, qui lui dédia, dans les termes flatteurs d'une véritable vénération artistique, et comme au chef reconnu de tous les musiciens de son temps, « l'Océan vers lequel aboutissent tous les fleuves », un recueil de psaumes à cinq voix de quatorze compositeurs[1]

1. Voyez, dans le *Catalogo... del Liceo musicale* de Bologna, t. II, p. 170. la description de ce recueil et le texte de la dédicace d'Asola.

Il est impossible de dire dans quelle mesure un enseignement distribué par Palestrina avait contribué à asseoir son autorité et à créer autour de lui cette atmosphère d'admiration et de respect. Baini a dressé tout un catalogue des élèves de Palestrina, dans lequel, faute de preuves, il n'a guère pu affirmer que l'influence générale de l'œuvre du maître sur la majorité de ses contemporains. En réalité, l'on n'est en état de désigner en toute certitude comme ses disciples directs que deux musiciens : l'un est Giovanni Andrea Dragoni, qui, dans la dédicace de son premier ouvrage, — un recueil de madrigaux, imprimé en 1574, — parle de « l'excellentissime Giovanni Palestrina », son maître ; le second est Francesco Soriano, que dans un entretien avec le mandataire du duc de Mantoue, en 1583, Palestrina lui-même appelle son élève. Il n'existe aucune preuve positive en ce qui concerne les autres compositeurs cités çà et là comme ayant partagé le même enseignement. Le fait que Giovanni Maria Nanino remplaça en 1571 Palestrina à Sainte-Marie-Majeure, et le caractère romain et « palestrinien » de ses compositions, sont les seuls arguments que l'on puisse invoquer pour l'inscrire dans une liste hypothétique, où Baini place Annibale Stabile, peut-être tout simplement parce qu'il était l'ami de Giovanni-

Maria Nanino, et qu'il publia avec lui, en 1581, un recueil de madrigaux. Quant à Felice Anerio, Bernardino Nanino, Antonio Brunelli, ils se déclarent formellement les élèves de Giovanni-Maria Nanino, sans faire allusion aux leçons de Palestrina, dont, à cause au moins de sa grande notoriété, ils n'eussent pas manqué de se recommander, s'ils les avaient reçues. Giovanni Maria Nanino comptait de nombreux élèves ; peut-être, comme on l'a supposé, dirigeait-il à Rome une école de composition ; peut-être Palestrina s'y intéressait-il ; mais cette question reste jusqu'à présent un problème non résolu

La mort de Grégoire XIV, — 15 octobre 1591, — amena coup sur coup les deux élections d'Innocent IX, qui régna pendant deux mois, et de Clément VIII (cardinal Ippolito Aldobrandini), élu le 20 janvier 1592. Ce fut le dernier pape que connut Palestrina. On ne voit pas que des rapports personnels les aient rapprochés ; mais, comme autrefois sous Grégoire XIII, le musicien s'empressa de chercher un appui dans la famille de Clément VIII, et dédia, au mois de décembre 1593, son sixième livre de messes au cardinal Pietro Aldobrandini. Neveu du pape, ce prélat de vingt-deux ans, dont l'éducation avait été dirigée par Philippe de Néri, avait reçu le chapeau dès la première promotion de cardi-

naux de ce pontificat, au mois de septembre 1593 : Palestrina ne perdait pas de temps pour s'inscrire parmi ses courtisans. Le grand nombre de dédicaces que reçut par la suite le cardinal Aldobrandini laisse présumer qu'il était un amateur de l'art musical, et que Palestrina, s'il eût vécu, eût rencontré en lui un protecteur éclairé.

Quelques mois auparavant, ses deux livres d'*Offertoires* à cinq voix avaient paru sous le patronage de l'abbé de Baume, le seul Français dont on puisse relever le nom dans la liste de ses dédicaces. Antoine de La Baume Saint-Amour, descendant d'une famille noble de Franche-Comté, avait succédé en 1583 au célèbre Guillaume de Poupet dans la dignité d'abbé du monastère de Baume-les-Messieurs (qu'il ne faut pas, comme l'ont fait Baini et M. Haberl, confondre avec le couvent de femmes établi à Baume-les-Dames). Avant d'être en possession de ce titre, et tandis qu'il était seulement « protonotaire apostolique », Antoine de La Baume avait reçu de Gio-Leonardo Primavera la dédicace d'un livre de *Canzoni Napolitane*, imprimé à Venise en 1574. Peut-être, lors d'un de ses voyages à Rome, avait-il eu l'occasion de connaître Palestrina et de lui témoigner une admiration dont à la même époque des preuves arrivaient au maître de toutes parts.

Encouragé par le succès, Palestrina multipliait ses publications. Après ses *Offertoires* il avait fait paraître des *Litanies* dont la première édition, placée par Baini à l'année 1593, n'a pas été retrouvée. Le second livre de madrigaux spirituels qu'il offrit le 1er janvier 1594 à la grande-duchesse de Toscane, et qui fut imprimé à Rome par Coattino, devait être, selon l'expression consacrée, son « chant du cygne ». Un mois s'était à peine écoulé depuis qu'il en avait signé la dédicace, que la mort le frappait, en plein travail, pendant l'impression d'un septième livre de messes. Aucune relation contemporaine ne nous a conservé le récit de sa dernière maladie, et les détails qu'on en lit dans le livre de Baini sont le produit de sa féconde imagination. Giovanni Pierluigi expira dans la matinée du 2 février 1594, assisté, dit-on, par Philippe de Néri, dont il était l'ami et le collaborateur à la Congrégation de l'Oratoire.

Sa mort fut mentionnée dans les livres-journaux de la chapelle pontificale et de la basilique de Saint-Pierre, ainsi que, le 5 février, dans les *Avvisi di Roma*, d'une façon d'ailleurs inexacte : « le musicien Palestrina, fameux maître de chapelle du pape, est passé à l'autre vie, et a eu pour successeur son fils ». A ses funérailles assistèrent tous les musiciens de Rome et « une multi-

tude de peuple ». On grava sur la plaque de plomb fixée au couvercle de son cercueil les mots :

JOANNES PETRUS ALOYSIUS PRÆNESTINUS
MUSICÆ PRINCEPS.

Mais le cercueil fut déposé sans autre soin dans la fosse ordinaire et commune de la chapelle de Saint-Simon et Saint-Jude, dite alors chapelle Neuve, à Saint-Pierre : en sorte que douze ans plus tard, en 1606, pendant des travaux effectués dans cette partie de la basilique, les restes du « prince de la musique » furent confondus avec ceux de la foule anonyme que l'on transporta dans une autre sépulture.

Quelques jours après l'inhumation, le 14 février 1594, les chanteurs de la chapelle pontificale chantèrent une messe de *Requiem* pour le repos de l'âme de leur confrère « Gio Pierloisci da Palestrina, eccellentissimo musico ». La dernière mensualité de ses appointements à la Sixtine et à Saint-Pierre fut payée à son fils Igino, et ses deux postes furent attribués, celui de compositeur de la chapelle pontificale à Felice Anerio, qui en fut le dernier possesseur, celui de maître de la chapelle Julia, à Ruggiero Giovanelli.

DESTINÉES POSTHUMES

I

Un seul des fils de Palestrina, Igino, lui survivait. L'artiste n'en avait pas fait, comme des aînés, un musicien, mais un « docteur en droit », et, on ne tarda pas à l'apprendre, un homme d'affaires. Dans l'année qui suivit la mort de son père, Igino Pierluigi ne s'occupa pas seulement de la succession proprement dite, et de la liquidation du commerce de pelleteries, dans lequel Palestrina s'était trouvé intéressé par son second mariage[1] : mais il s'efforça immédiatement de tirer un parti avantageux des compositions que le maître avait laissées en manuscrit.

L'impression du septième livre de messes était commencée. Igino n'eut guère qu'à en

1. Cette liquidation, commencée le 31 août 1594, ne fut terminée, après procès, que le 8 juin 1595. Voyez les notes fournies par M. Haberl, dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für* 1894, p. 98.

surveiller le tirage, et par une dédicace datée du 1er mars 1594, il l'offrit au pape Clément VIII, en lui exposant que son père avait consacré sa vie à la composition religieuse, et qu'il avait laissé un grand nombre d'ouvrages inédits, dont lui, Igino, accomplirait peu à peu la publication, dans la mesure des faibles ressources dont il disposait. Malheureusement, l'avidité qu'il montra en même temps au sujet du *Graduel* était de nature à paralyser toute bonne volonté de la part du souverain pontife; les allusions de sa dédicace restèrent stériles et il s'écoula plusieurs années avant que l'on vît se continuer, dans de tout autres conditions, la publication des messes posthumes.

Peu de mois avant la mort du « prince des musiciens », un ouvrier de l'imprimerie médicéenne, Leonardo Parasoli, aidé d'un moine cistercien, Fulgenzio, avait créé de nouveaux types de plain-chant de grande dimension, et obtenu pour en faire usage des lettres patentes et un privilège en date du 15 septembre 1593. Ils s'étaient aussitôt mis en relations avec Palestrina, qui avait consenti à reprendre et à terminer son travail abandonné du *Graduel* et de l'*Antiphonaire*, et à le leur livrer dans un délai de quelques mois, moyennant une somme de mille écus romains, — environ vingt mille francs

de notre monnaie. — En même temps ils avaient engagé des démarches auprès de la « Sacrée Congrégation des rites », qu'avait instituée Sixte-Quint pour veiller à l'observation des anciennes coutumes et prescriptions liturgiques, et auprès du pape lui-même, afin d'obtenir pour leur entreprise une sanction officielle qui en eût assuré le succès pécuniaire. Clément VIII renvoya les demandeurs à la Congrégation, qui, le 21 janvier 1594, accorda des louanges à leur nouvelle manière d'imprimer, mais fit dépendre sa permission d'un examen préalable du manuscrit, « déclarant en outre ne vouloir en aucune manière restreindre la liberté des églises quant aux livres choraux ». Sur des instances réitérées, les imprimeurs obtinrent une réponse nouvelle, qui ne leur donnait encore qu'à demi satisfaction, puisque tout en louant cette fois l'idée d'une réforme du chant, la Congrégation se refusait à l'imposer, et déclarait que « les églises ne doivent être contraintes ni à se défaire des anciens livres, ni à s'en procurer de nouveaux ».

La mort de Palestrina ayant fait passer ses manuscrits aux mains de son fils Igino, celui-ci posa sur-le-champ d'autres conditions pour la remise du *Graduel*. Le directeur de l'imprimerie médicéenne, Raimondi, dut lui promettre une somme de deux mille cent cinq écus (près

de cinquante mille francs, en valeur actuelle), au lieu des mille écus dont s'était contenté le maître. L'approbation du Saint-Père et celle de la Congrégation des rites restaient toutefois une clause conditionnelle de l'exécution du contrat, et les intéressés continuaient leurs intrigues pour l'obtenir. Le 29 mars, ils arrachèrent à la Congrégation, sous réserve toujours de l'examen du manuscrit, une phrase plus favorable à leurs vues, qui était ainsi conçue : « Il est désirable que toute divergence dans la célébration des offices disparaisse dans l'Église. » Au moment donc où les imprimeurs croyaient pouvoir, sans courir trop de risques, se mettre à la besogne, Igino leur fit attendre huit mois la livraison du manuscrit. Ainsi qu'on le constata par la suite, il employa ce temps à le compléter en y introduisant, à l'aide probablement du travail de Zoilo, tout le *Sanctorale* et une partie de l'*Antiphonaire*. « Il macula ces parties nouvelles et fit des déchirures au papier pour lui donner une apparence d'antiquité et les faire passer pour contemporaines de la partie rédigée par son père; mais lorsque la Sacrée Congrégation des rites se mit à l'examiner, il protesta énergiquement, disant que personne n'était digne de critiquer un ouvrage du grand Pierluigi de Palestrina ». Soupçonnant la fraude, la Congré-

gation soumit le manuscrit à des experts, et ceux-ci ayant déclaré « que le *Sanctorale* ne pouvait absolument pas provenir de Palestrina, et qu'on ne pouvait pas non plus, sans correction, l'utiliser pour la réforme du chant », elle refusa son approbation « à cause des fautes, variantes et inconséquences » dont l'ouvrage était rempli, et elle en défendit l'impression dans et hors de Rome. Igino n'en prétendit pas moins se faire verser par Raimondi un acompte, et sur le refus de celui-ci s'engagea dans une série de procès au cours desquels il fut lui-même accusé de supercherie, parjure et subornation de témoins. Pendant plusieurs années, les deux parties plaidèrent, Igino voulant toucher ses écus, Raimondi refusant de les lui payer, et offrant de restituer le manuscrit, que son adversaire ne se souciait pas de reprendre : si bien qu'un arrêt du 2 octobre 1602 en ordonna le dépôt au mont-de-piété de Rome. Peut-être y était-il encore lorsqu'Igino Pierluigi mourut, le 9 octobre 1610, à Palestrina, où il s'était retiré et où, étant devenu veuf, il avait obtenu un canonicat à la cathédrale.

Il ne fut fait ni mention, ni usage, du prétendu manuscrit de Palestrina, lorsque, en 1611, deux autres musiciens, Felice Anerio et Francesco Soriano, entreprirent la rédaction de l'édition

des livres de chant liturgique qui parut en 1614 et qui est connue sous le nom d'édition médicéenne. Nous n'avons pas à suivre ici l'histoire subséquente de cette édition et de sa reproduction moderne. Si l'on aperçoit clairement l'avantage que des imprimeurs anciens ou récents ont pu trouver à la mettre sous le patronage de Palestrina, on discerne moins bien ce que la gloire de l'illustre compositeur eût gagné à se voir attribuer la responsabilité d'un travail défectueux, qui est, selon le jugement de M. Peter Wagner, « le monument commémoratif d'une des plus désagréables entreprises dans lesquelles le Saint-Siège ait jamais été impliqué [1] ».

La diffusion des œuvres musicales proprement dites de Palestrina était une tâche meilleure, et qui devait servir à la fois les intérêts de l'Église catholique, de l'art musical, et de la renommée du maître. Mais elle ne pouvait rapporter à Igino Pierluigi que des satisfactions platoniques, auxquelles il était indifférent. Peu lui importait en effet, à son point de vue d'héritier, que des rééditions d'ouvrages de son père fussent publiées ici et là, par exemple en 1595 et 1598 une

1. P. Wagner, *Histoire d'un livre de plain-chant*, dans *la Tribune de Saint-Gervais*, t. IX, 1903, p. 341, 373. Comme nous l'avons dit p. 93, ce travail est un résumé très complet du grand ouvrage du R. P. Molitor. *Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom*.

septième édition du premier livre de motets à quatre voix, une sixième édition du quatrième livre, une cinquième du premier livre de madrigaux à quatre voix, etc. En raison du peu de durée et du peu de sécurité de la propriété intellectuelle à cette époque, tout cela ne lui rapportait rien. Il s'était donc borné, après l'impression du septième livre de messes, à vendre à deux amateurs ce qu'il détenait encore d'autres messes inédites. L'un de ces amateurs se nommait Tiberio de Argentis et faisait partie de la Congrégation de San Giorgio in Alga, à Venise; ce fut lui qui fit imprimer en cette ville, chez les héritiers Scotto, les huitième, neuvième, onzième, douzième et treizième livres de messes de Palestrina. L'autre s'appelait Andrea de Agnetis, et publia le dixième livre, en 1600, chez les mêmes éditeurs.

Pendant une vingtaine d'années encore, l'activité des éditeurs à l'égard des œuvres de Palestrina ne se ralentit guère, et son livre de motets sur le Cantique des cantiques, l'une de ses œuvres préférées, parvint en 1613 à sa dixième édition. Mais une révolution s'accomplissait dans l'art musical, qui allait jeter dans un long oubli le répertoire palestrinien. Déjà en 1608 la neuvième édition de ce même recueil avait paru à Venise, chez Alessandro Raverio.

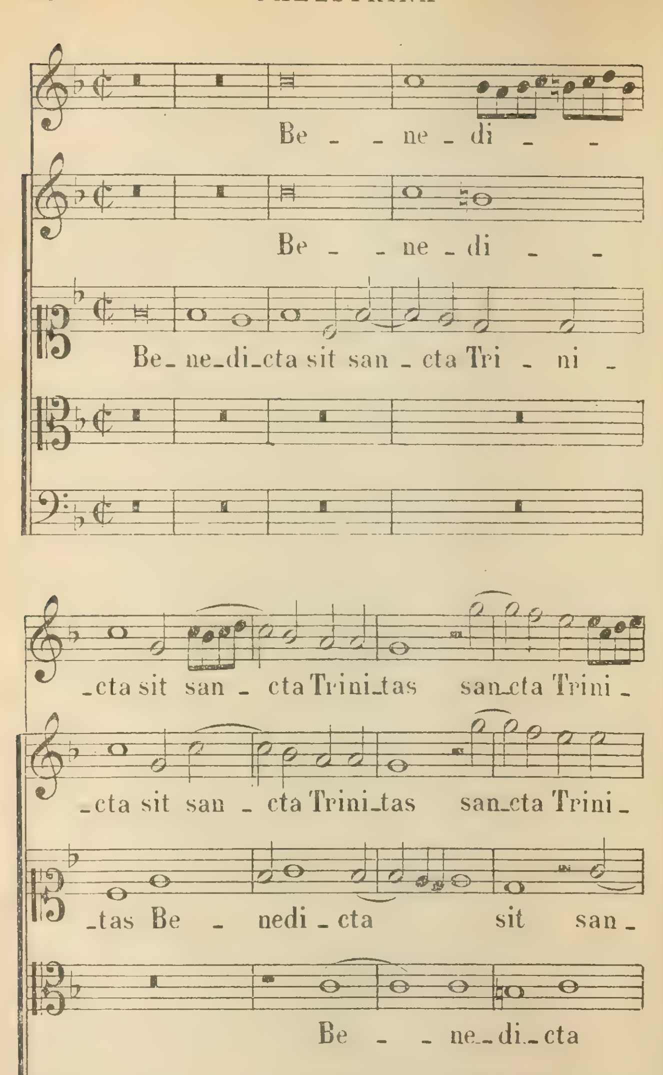
avec une partie de basse continue « ajoutée pour la commodité des organistes ». En 1610 une addition semblable fut faite au quatrième livre des messes, par Alessandro Nuvolini, organiste. On en usa de même à l'égard des *Hymnes*, qui, dans une édition sans date, reçurent une partie de « bassus ad organum ». La polyphonie vocale pure, sans aucun « accompagnement », commençait à paraître surannée aux auditeurs des drames musicaux en « style représentatif » et des symphonies de l'école vénitienne ; la vogue toute nouvelle du style monodique, qui favorisait le développement de la virtuosité individuelle chez les chanteurs, amenait en même temps une soudaine recrudescence dans l'usage des procédés d'ornementation, sous le poids desquels disparaissaient les contours de la mélodie écrite. Giovanni Battista Bovicelli avait publié à Venise en 1594, sous le titre de *Regole e passagi di musica*, une méthode de chant orné, où il enseignait l'art de broder, varier, « diminuer », c'est-à-dire l'art de défigurer une mélodie ; il donnait à l'appui de ses explications des exemples notés de deux manières : selon la version originale et selon la version « diminuée » ; et l'un de ces exemples était précisément le « canto », ou voix supérieure, du madrigal de Palestrina, *Io son ferito ;* Bovicelli s'en servait même deux fois, avec

des variations différentes, premièrement sur les paroles « vulgaires », secondement sur celles de l'*Ave verum* liturgique, adaptées au même morceau; sa manière de le traiter dénotait, comme l'a fait remarquer M. Hugo Goldschmidt[1], une absolue méconnaissance du style de Palestrina : non seulement la structure polyphonique du madrigal se trouvait détruite, mais « rien n'était plus monotone et plus dépourvu de goût que cette incessante succession de passages et d'ornements », terminés, dans la seconde version, par d'intarissables roulades sur les mots : « *miserere mei*, *amen* ».

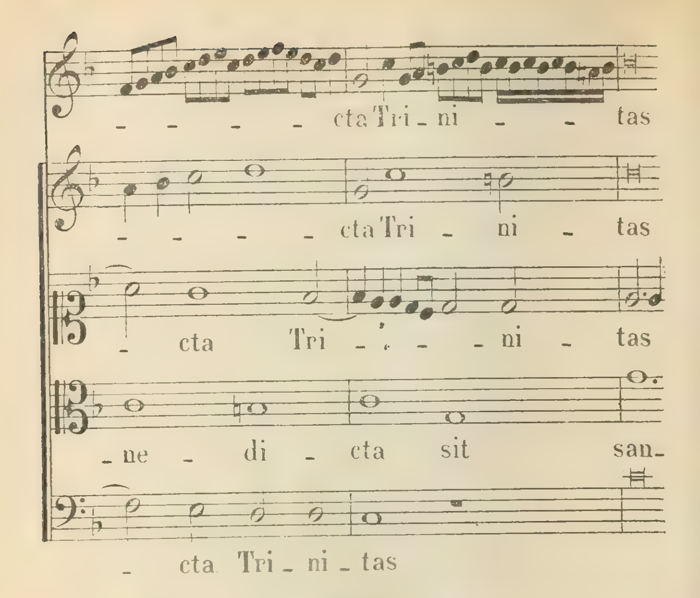
On a, dans un recueil de Giovanni Bassano, publié en 1591, — du vivant, par conséquent, de Palestrina, — la preuve que ces procédés s'employaient également dans la musique religieuse, où ils nous surprennent et nous choquent davantage encore. On en jugera par le début d'un motet de Palestrina, dans lequel, au-dessus de la notation originale du « cantus », est ajoutée la même partie, brodée par Bassano[2] :

1. *Monatshefte für Musikgeschichte*, t. XXIII, p. 117. — *Œuvres complètes* de Palestrina, préface du t. XXX, par M. Haberl.

2. Nous empruntons cet exemple au livre de M. Max Kuhn, *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangsmusik des XVI. und XVII. Jahrhunderts.*


Be - - ne - di - -
Be - - ne - di - -
Be- ne-di-cta sit san - cta Tri - ni -
-cta sit san - cta Trini-tas san-cta Trini -
-cta sit san - cta Trini-tas san-cta Trini -
-tas Be - nedi - cta sit san -
Be - - ne-di-cta


_tas san _ cta Tri _ ni _ _ _
_tas san_cta Tri _ _ _ ni _ _
_ _ cta Tri _ _ ni _ _
sit_san _ cta Tri_ni _tas
_tas san_cta Tri_ni_tas san _
_tas Be _ ne _ di_cta sit san _
_tas Be _ ne_di _ cta sit san _
sancta Tri_ni_tas Be _ _
Be _ _ ne _ di _ cta sit san _



A la vérité, ces procédés d'ornementation ne différaient guère que par les moyens d'exécution de ceux que les virtuoses instrumentistes employaient depuis fort longtemps; déjà vers 1550 ils pratiquaient l'art de dénaturer une composition vocale polyphonique en la transcrivant pour le luth, le « clavicembalo » ou les violes, sous des formes successives, de plus en plus « finement ornées »; pas plus que les œuvres de Josquin Deprés, de Jannequin ou de Lassus,

1. Dans la suite du même motet, qui a été réimprimé en entier par M. Max Kuhn, Bassano fait alterner, en les surchargeant de plus en plus, les broderies du cantus avec celles de la basse. Son arrangement est destiné à l'usage des instruments ou des voix.

celle de Palestrina n'avait échappé aux mauvais traitements des arrangeurs : les manipulations des virtuoses du chant lui étaient cependant plus nuisibles que celles des instrumentistes, parce qu'en conservant à la composition son apparence extérieure, elles rendaient l'auteur responsable à son insu des non-sens qu'elles y ajoutaient. Beaucoup de raisons portent à croire que l'exécution fidèle de la note écrite était volontiers dédaignée des chantres-compositeurs du XVI[e] siècle. Les variantes introduites à la chapelle pontificale dans les cadences finales des *Improperia* de Palestrina, en sont une preuve. Témoin de ces usages, l'auteur de la *Messe du Pape Marcel* s'y conformait probablement lui-même lorsqu'il exécutait sa partie dans un chœur, ou qu'il le dirigeait. Mais autre chose était d'improviser de courtes formules terminales ou d'écraser tout le tissu contrapuntique par l'addition d'une basse d'orgue ou d'un enchevêtrement de broderies superflues.

Ce n'était pas que l'admiration s'affaiblît, du moins nominalement, à l'égard du grand Pierluigi. Les théoriciens continuaient de mettre ses œuvres au premier rang de celles dont ils recommandaient l'étude. Tout un chapitre du *Melopeo* de Cerone, imprimé en 1613, était consacré à l'analyse de la messe de l'*Homme armé*, à cinq

voix (du troisième livre). Zacconi, dans sa *Prattica di musica*, comparant Palestrina aux principaux maîtres de son temps, vantait chez lui la réunion de toutes les qualités qui font un grand compositeur, et ce don de personnalité grâce auquel « quiconque ayant entendu les œuvres des autres, et venant à entendre les siennes, se dit aussitôt : cet ouvrage est d'un tel; et véritablement cela est ».

Lorsque, en 1649 et 1654, le roi Jean IV de Portugal s'engagea, sous le voile de l'anonyme, dans des controverses musicales, on le vit témoigner d'une connaissance étendue du style de Palestrina et d'une vive admiration pour son génie. Ses deux brochures, dont l'une réfutait les anciennes critiques de l'évêque Cirillo Franco contre la « musique moderne », et dont la seconde concernait spécialement la messe de Palestrina : *Panis quem ego dabo* (du cinquième livre), prouvent qu'à cette époque la renommée du maître romain brillait toujours d'un vif éclat, bien au delà des limites de sa patrie. On réimprimait encore, quoique moins fréquemment, quelques-uns de ses ouvrages : trois messes, en 1646; les motets sur le Cantique des cantiques, pour la onzième fois, en 1650; les hymnes, avec les modifications de textes conformes au nouveau bréviaire d'Urbain VIII, en 1644. A la

chapelle Sixtine, on continuait de recopier quelques-unes de ses messes, quelques-uns de ses motets, dans les livres de chœur : mais on ne les chantait plus guère en dehors de cette petite enceinte, et peu à peu l'abandon du répertoire purement vocal se faisant partout de plus en plus complet, l'œuvre de Palestrina devenait étrangère à quiconque ne pouvait venir en entendre des fragments dans le seul sanctuaire où elle fût encore en usage, et dont elle paraissait être devenue la propriété exclusive. De toutes les nations musicales, la France était celle qui l'ignorait le plus complètement, et c'est chose curieuse que de constater par exemple l'indifférence où sont, à son égard, deux écrivains du XVIIIe siècle, Sébastien de Brossard et Dom Caffiaux. Brossard ne possédait dans son « cabinet » aucune œuvre manuscrite ni imprimée de Palestrina et s'il mentionnait son nom dans les fiches préparatoires du *Dictionnaire des musiciens*, qu'il n'acheva jamais, c'était d'après un catalogue des foires de Francfort et un traité de Gio-Maria Bononcini[1]. Quant à Dom Caffiaux, il se borne à résumer quelques lignes de Kircher au sujet de « Pierre Aloysius de Preneste, dont les compositions étaient si parfaites selon lui, qu'on ne peut rien

1. Bibl. Nat. Ms lat. nouv. acq. 527, fol. 6 et 135.

y ajouter[1] » : c'est là tout ce qu'un historien religieux de la musique sait dire du maître qui personnifie l'art catholique; il est vrai que Dom Caffiaux, en revanche, est instruit de l'orgue des chats et qu'il parle avec détails d'un automate admirable qui représentait un squelette pinçant de la guitare.

II

En 1771, Burney, voyageant en Italie pour recueillir les matériaux de sa grande *Histoire de la musique*, eut l'idée de publier en un volume, avec une vue intérieure de la chapelle Sixtine, une collection des pièces anciennes qui s'y chantaient encore chaque année, pendant les cérémonies de la semaine sainte. Dans ce recueil furent pour la première fois imprimés le *Stabat Mater* à huit voix, de Palestrina, et ses *Improperia*, avec son motet *Fratres ego enim accepi*, le *Miserere* d'Allegri et celui de Baï. Trois ans plus tard le P. Martini inséra dans son *Traité de contrepoint* une vingtaine d'autres morceaux, et le tout fut, vers 1808, reproduit par Alexandre Choron soit dans ses *Principes de composition des écoles d'Italie*, soit dans sa *Collection des pièces*

1. Bibl. Nat. Ms fr. 22537, fol. 162.

de musique religieuse qui s'exécutent à Rome durant la semaine sainte.

Choron, dont les services pour l'histoire et l'enseignement de la musique en France ne sauraient être assez souvent ni assez hautement loués, apercevait la beauté de l'art palestrinien à une époque où personne autour de lui n'en soupçonnait seulement l'existence. « Les ouvrages de Palestrina sont fort rares en France, écrivait-il vers 1815 ; quelques savants y conservent des copies de quelques-uns d'entre eux ; mais la bibliothèque impériale n'en possède pas une feuille. Celle du Conservatoire n'est guère plus riche. Il serait à désirer que le gouvernement donnât des ordres pour faire copier soit en Italie, soit en Allemagne, tout ce que l'on pourrait trouver de ce grand homme, et qu'il fît placer ce précieux recueil dans l'un de ces deux établissements. Ce serait une modique dépense, et il en résulterait un grand avantage pour les progrès de l'art musical[1]. » C'était là un vœu modeste, que l'avenir devait dépasser. « On assure, ajoutait Choron, qu'un contrapuntiste de Rome s'occupe en ce moment de réunir et de publier la collection des œuvres de Palestrina. » Ce contrapuntiste était l'abbé Baini, qui, en effet,

1. Choron et Fayolle, *Dictionnaire historique des musiciens*, t. II, p. 119.

quelques années plus tard, en 1821, fit connaître par un prospectus son intention de publier les « œuvres complètes » du « prince des musiciens ». Il n'en avait rien mis au jour lorsqu'il publia, en 1828, sa grande biographie en deux volumes; mais, en 1835, par l'entremise du ministre de Prusse à Rome, il entra en pourparlers à ce sujet avec la célèbre maison Breitkopf, de Leipzig; un traité qui fut signé, dit-on, peu après, resta sans résultat, et la mort de Baini en 1844 ne fit que consommer l'abandon d'une entreprise pour laquelle en réalité il ne s'était jamais trouvé prêt[1].

Des publications partielles, comme celles de Rochlitz et d'Alfieri, mirent du moins en circulation un nombre important d'œuvres de Palestrina[2]. Tandis que Fétis ne leur attribuait d'abord qu'une valeur scolastique, — « considéré comme étude, disait-il, le style alla Palestrina est *encore* excellent dans la musique d'église », — d'autres musiciens reconnaissaient que les remettre en lumière serait servir non seulement les intérêts de l'archéologue dans son cabinet ou du professeur dans sa chaire, mais ceux du monde musical tout entier et de l'Église catho-

1. La Fage, *Essais de diphthérographie musicale*, p. 43, 531.

2. Pour les réimpressions d'œuvres de Palestrina antérieures à 1871, voyez Eitner, *Verzeichniss neuer Ausgaben älterer Musikwerke*, p. 146 et suiv.

lique. Plusieurs donc s'appliquèrent à les rechercher dans les bibliothèques et les églises de Rome. Il semblait que l'on exhumât un nouveau Pompéi, un monde de beauté enseveli sous des cendres séculaires. Les copies multipliées enrichissaient des collections particulières et quelques bibliothèques publiques. Quand elles étaient effectuées d'après les anciens imprimés, nul doute ne pouvait exister sur l'authenticité des œuvres ; il n'en était pas de même lorsque, avec un empressement qu'expliquait la passion des découvertes, les copistes travaillaient d'après des manuscrits : car, étant donnée l'excessive rareté des autographes de Palestrina, les plus anciens manuscrits n'étaient eux-mêmes que des reproductions, souvent dénuées de date et de nom d'auteur.

Si l'on tient compte du fait que l'immense répertoire musical du XVIe siècle était alors, même pour les meilleurs érudits, une terre inconnue, et dont pour ainsi dire on avait à peine exploré les rivages, on ne s'étonnera point que des attributions erronées se soient produites, et que des pièces apocryphes aient été de bonne foi glissées parmi les œuvres de Palestrina. Cela s'était vu dès le lendemain de sa mort, et dans la troisième édition de son cinquième livre de motets, publiée par Angelo Gardano, à Venise,

en 1595, avait été ajouté un motet, *Opem nobis, o Thoma*, qui ne lui appartenait pas. Au XVIIIe siècle, Girolamo Chiti; chanteur, compositeur, collectionneur, exécutant pour sa propre bibliothèque une série de copies (conservées depuis sa mort au palais Corsini), inscrivit le nom de Palestrina sur dix-sept compositions que Baini, d'après les imprimés, put restituer à Vittoria et à Moralès. De même furent attribués à Palestrina un *Adoramus te, Christe*, à six voix, et un *Stabat mater*, à douze, qu'il a fallu rendre à Felice Anerio, après même que ce *Stabat* avait été inséré dans le tome VII de la grande édition des œuvres complètes; et pareillement un motet à huit voix, *Beata es virgo*, après avoir, sur la foi d'un manuscrit de la chapelle Julia, pris place dans le tome VI de la même édition, dut faire retour à son véritable auteur, Ruggiero Giovanelli. La rectification qu'a présentée M. Haberl au sujet des vingt-sept répons de matines de la semaine sainte, attribués à Palestrina, et qui sont l'œuvre de Marc-Antonio Ingegneri, a soulevé une opposition qui nous oblige à entrer à ce sujet dans un peu plus de détails.

Si cette opposition ne s'est manifestée qu'en France, c'est que les morceaux en question y avaient été pour la première fois imprimés, et s'étaient de là répandus hors de nos frontières.

Ils avaient, à partir de 1843, fait partie du répertoire de la société chorale formée et dirigée par le prince de la Moskowa, et leur publication avait eu lieu dans le recueil de musique ancienne édité par ce « dilettante d'élite ». On ignore de qui le prince tenait la copie de ces répons, puisqu'aucune justification n'est fournie dans ses volumes. Baini ne les avait pas mentionnés dans sa nomenclature des œuvres inédites de Palestrina existant dans les églises de Rome, et son silence est à noter, surtout en ce qui regarde ses recherches et celles de Girolamo Chiti aux archives de Saint-Jean-de-Latran, car ce serait d'après « une ancienne copie » conservée dans cette basilique qu'aurait été exécutée celle aujourd'hui possédée par le Conservatoire de Paris, sur laquelle s'est appuyé M. Tiersot pour maintenir l'attribution des répons à Palestrina. M. Haberl a produit cependant, pour la lui retirer, un de ces arguments auxquels il semble qu'il n'y ait rien à opposer : la publication de toute cette série de pièces à Venise, en 1588, sous le nom d'Ingegneri, — du vivant, par conséquent, des deux artistes. — Une copie du même ouvrage, exécutée dans le premier tiers du XVIIe siècle, et conservée à la bibliothèque impériale de Vienne, porte également le nom d'Ingegneri. Ce musicien était un élève de Vin-

cenzo Ruffo, et fut le maître de Claudio Monteverdi. Né vraisemblablement entre 1545 et 1550, il mourut à Crémone, où il était maître de chapelle de la cathédrale, le 1er juillet 1592, dix-huit mois avant Palestrina. Il avait publié deux livres de messes, trois livres de motets, deux livres d'hymnes, un de lamentations, un de répons, plusieurs livres de madrigaux, et un grand nombre de morceaux épars dans des recueils. Son mérite était hautement apprécié de ses contemporains et l'on voit notamment Cerone citer son nom à plusieurs reprises et le classer entre les plus grands. Pour se refuser à le croire capable d'avoir écrit les vingt-sept répons, pour affirmer « qu'aucun autre maître que Palestrina » ne peut en être l'auteur, il faudrait connaître au moins en partie l'œuvre d'Ingegneri, et savoir par quelles particularités d'invention ou de facture elle se rapprochait ou s'éloignait de celle du maître prénestin. Depuis quelques années, des réimpressions nouvelles élargissent sans cesse à nos yeux le champ de l'histoire musicale ; le tour de Marc-Antonio Ingegneri pourra venir, pour une réhabilitation, comme est venu celui de Guillaume Costeley, dont personne, avant les éditions de M. Henri Expert, ne soupçonnait la verve géniale.

Il est à remarquer que pour soutenir l'attribu-

tion des répons à Palestrina, l'on a insisté sur les différences de style qui les séparent des autres œuvres du même compositeur : « Dans les pièces de l'ordinaire de la messe, dit M. Bordes, l'art palestrinien évite l'expression trop humaine ou pittoresque, enveloppe le texte liturgique d'une musique abstraite ou sacramentelle. Dans le motet, au contraire, l'homme se livre, la piété s'attendrit. Tels motets ont la grâce des *Fioretti* franciscains. Dans le répons, tout est subordonné à la déclamation ; aux dessins contrapuntiques, qui se croisaient, succèdent les harmonies verticales, les accords transparents, pour que chaque parole du Christ agonisant soit entendue de tous les fidèles. Ici, le souci de la déclamation est tel, que le maître revient à une sorte de diaphonie libre, conduite par l'accent du discours[1]. » Et M. d'Indy, analysant un fragment d'un de ces répons, *Plange, quasi virgo*, y signale l'emploi « exceptionnel » chez Palestrina, du genre chromatique[2]. On retiendra ces deux observations pour les appliquer quelque jour à Ingegneri, qui fut à la fois l'élève de Ruffo, — l'un des maîtres de ce temps les plus zélés à rechercher la clarté de la décla-

1. *Tribune de Saint-Gervais*, 1896, t. II, p. 117.

2. V. d'Indy, *Cours de composition*, t. I, p. 164 et suiv.

mation, — et le maître de Monteverdi, — le grand innovateur en fait de chromatisme.

Sans nous attarder davantage aux polémiques, nous reprendrons ce récit à l'époque où, par l'édition et l'exécution, quelques artistes commençaient à répandre la connaissance de l'œuvre de Palestrina ; d'autres, en même temps, cherchaient à honorer sa mémoire par des moyens différents et beaucoup moins efficaces. En 1822, le pape Pie VII ayant décidé la création d'une « Protomothèque » où seraient alignés les bustes des plus célèbres Italiens, Canova proposa d'y placer celui de Benedetto Marcello. Consulté par le cardinal Consalvo, Baini exprima l'opinion « que sans doute Marcello était digne de l'hommage projeté, mais qu'il ne serait pas devenu ce qu'il avait été, si avant lui n'avaient vécu Palestrina et Guido d'Arezzo » ; en conséquence il demandait que Canova exécutât, — c'est-à-dire inventât, — les bustes de ces deux autres musiciens [1]. Le conseil de Baini ne fut pas suivi, et ce fut seulement en 1846 que l'effigie de Palestrina, œuvre du sculpteur allemand Émile Wolff, fut dressée au Capitole, aux frais du roi de Prusse Frédéric-Guillaume IV, et à l'instigation de Spontini. Deux ans auparavant, l'abbé

1. La Fage, *Essais de diphthérographie*, p. 510.

Santini avait demandé un buste semblable au sculpteur italien Pietro Galli, et l'avait placé, en grande cérémonie, avec de beaux discours, dans sa propre bibliothèque. On pourrait considérer aussi comme une marque de l'attention prêtée par l'opinion publique à tout ce qui se rapportait à Palestrina le fait de la composition par Carl Löwe d'un « oratorio » allemand, qui avait pour sujet la vie du maître.

Mais tout cela ne constituait que des hommages épars et insuffisants. La chose essentielle, qui était la réédition et la remise au répertoire de l'œuvre de Palestrina, ne faisait que des progrès très lents. En 1850, Carl Proske avait commencé de faire paraître la série de volumes qu'il devait consacrer aux chefs-d'œuvre de l'ancienne musique religieuse, et dans lesquels, en l'espace d'une dizaine d'années, il allait insérer plus de quarante morceaux de Palestrina. A la même époque, un autre admirateur du XVI[e] siècle musical, Théodore de Witt, travaillait à la mise en partition des livres entiers de motets de Palestrina, dont il projetait de donner une édition complète. La mort, qui le surprit en 1855, laissa son labeur inachevé. Ses manuscrits servirent à la publication des trois volumes de motets qui parurent en 1862 et qui furent le point de départ de l'édition complète, dont ils forment les tomes I,

II et III. Le quatrième, imprimé douze ans plus tard, avait été préparé par Franz Espagne, qui continua jusqu'au tome VIII la tâche commencée. Sa préface pour le sixième volume décrit les difficultés auxquelles se heurtaient alors les travailleurs dans les bibliothèques de Rome. Pendant l'hiver de 1873-1874, qu'il y passa, les archives de la chapelle pontificale, celles de Saint-Jean-de-Latran, la bibliothèque Vaticane (où se trouvait la collection Alfieri) lui restèrent inexorablement fermées, ainsi que la collection Altaemps, cette dernière sous prétexte de sa récente réunion au collège germanique. On lui permit de consulter les manuscrits de la chapelle Julia, mais ce fut à condition de n'y prendre aucune copie : et, après avoir épuisé les ressources des rares dépôts ouverts, — la bibliothèque Casanatense, le palais Corsini, le palais Barberini, — le savant berlinois s'estima heureux d'avoir pu acquérir les parties séparées copiées par ou pour Alfieri, en vue de la reconstitution des partitions. Après la mort d'Espagne (24 mai 1878), ce fut Franz Commer qui veilla à la publication du tome IX, renfermant les deux livres d'*Offertoires*.

Avec le tome X commença la participation du Dr Haberl à l'entreprise, qu'un traité avec la maison Breitkopf et Härtel, et l'ouverture d'une

souscription publique, transformèrent définitivement en une édition des *Œuvres complètes de Palestrina*. Quinze volumes, qui se succédèrent de 1880 à 1888, furent occupés par les messes ; les tomes XXVI à XXIX par les Lamentations, les Litanies, les Magnificat, les Madrigaux ; trois volumes portant les numéros XXX à XXXII servirent de supplément pour les œuvres incomplètes ou douteuses, et celles tardivement retrouvées [1].

L'achèvement de cette monumentale publication avait coïncidé avec la célébration du troisième centenaire de la mort de Palestrina, qui fut, en 1894, commémoré dans tout l'univers musical par des exécutions de ses œuvres, et tous les genres de réjouissances usités en pareil cas : la ville de Palestrina, berceau du grand compositeur, inscrivit au programme de ses fêtes le tirage d'une tombola et des courses de chevaux, suivies d'illuminations et d'un feu d'artifice, et précédés d'une exécution, en la cathédrale, de la *Messe du Pape Marcel*. A Rome, la Papauté s'associa officiellement à ces manifestations. Dans une salle du Vatican, la salle

1. Un trente-troisième volume, que M. Haberl disait « à moitié terminé » en 1895 et qui devait contenir, avec un dernier supplément musical, une biographie de Palestrina et un recueil de documents historiques et bibliographiques, n'a pas encore paru.

Clémentine, Léon XIII, entouré d'une assemblée de prélats, présida un concert composé de pièces sacrées et profanes du grand Pierluigi, que vinrent exécuter devant lui les chœurs réunis de la chapelle Sixtine, de la chapelle Julia, de Saint-Jean-de-Latran et de Sainte-Marie-Majeure, — les quatre sanctuaires entre lesquels s'était partagée la carrière du maître. L'Allemagne, qui par ses éditions avait plus qu'aucune autre nation servi la cause palestrinienne, se trouva, par ses nombreuses sociétés de chant et les ramifications de son « Cæcilienverein », vaste association de musiciens catholiques, en mesure de célébrer brillamment, par des auditions multipliées, ce solennel jubilé d'un art dont trois siècles d'âge et deux cents ans d'oubli n'avaient pu diminuer l'inaltérable beauté.

En France, depuis la cessation des exercices de l'école de Choron et les soirées du prince de La Moskowa, les exécutions d'œuvres de Palestrina étaient devenues d'une rareté qui équivalait à une complète ignorance. Deux pièces toujours les mêmes, reparaissant tous les cinq ou six ans sur les programmes de la « Société des concerts » ; quelques autres, — dont plusieurs empruntées à la série des répons, — chantées dans les séances de l'école Niedermeyer; quelques exécutions provinciales, dans la cathédrale de Langres,

dans celle de Moulins, exécutions isolées, trop peu connues, trop peu imitées : tel était à peu de chose près chez nous le bilan de la culture palestrinienne, avant que M. Charles Bordes eût inauguré les auditions de Saint-Gervais. La première eut lieu le jeudi saint, 26 mars 1891 ; dès l'année suivante, l'association des « Chanteurs de Saint-Gervais » reçut l'organisation qui devait assurer dans cette paroisse, jusqu'au mois de mai 1902, la continuité de ses travaux, et procurer, selon l'ordre de l'année liturgique, les exécutions de quelques chefs-d'œuvre de la « vraie musique religieuse catholique », entendus « en leur place », dans la « vastitude » mystique d'une église, et en exacte connexion avec les cérémonies du culte pour lesquels ils avaient été composés. Si ces auditions furent trop tôt interrompues par un changement de curé dans la paroisse où elles avaient pris naissance, leur influence, qu'une active propagande, des voyages répétés et des éditions en notation moderne portaient au delà des limites étroites d'une petite circonscription ecclésiastique, ne cessa point de s'affermir et de s'étendre : de telle sorte qu'aujourd'hui l'on peut se réjouir de voir le nom et l'art de Palestrina devenus en France, comme à l'étranger, sinon populaires, du moins familiers à tous les musiciens. C'est

pour ceux qui ne le connaîtraient pas encore, bien plus que pour ceux qui l'admirent et le cultivent déjà, que nous allons essayer d'en commenter la beauté.

L'OEUVRE

I

La difficulté de décrire par des mots la beauté de la musique n'est jamais aussi grande que lorsqu'il s'agit des œuvres polyphoniques vocales du xvie siècle, dont l'ascendant s'exerce sur notre organisation par des moyens entièrement différents de ceux auxquels l'art contemporain nous a accoutumés. Le premier soin de l'historien, s'il ne s'adresse pas à des lecteurs déjà versés dans cette étude, doit être par conséquent d'en expliquer non point l'esthétique, mais l'alphabet.

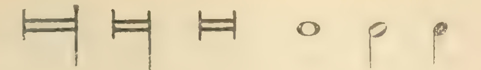
Beaucoup de musiciens, et principalement ceux qui ont coutume de lire et juger au piano les œuvres de toutes les époques, sont portés à se faire des compositions anciennes une idée fausse, parce que, même dans les éditions modernes, l'emploi exclusif des notes longues, et l'absence des croches et des doubles croches,

dont ils s'étonnent de ne trouver « pas une seule dans la *Messe du Pape Marcel* », leur semble ne comporter que des mouvements lents, très lents, et des « rythmes calmes » et uniformes.

Se baser sur l'apparence des « valeurs » employées dans la notation pour juger du mouvement (*tempo*) d'une pièce de musique, est une erreur que déjà vers 1720 Sébastien de Brossard commettait, lorsqu'à propos d'un ouvrage de Corneille Schuyt, daté de 1611, il écrivait : « La musique est excellente et l'on y trouve souvent des croches et des doubles croches, ce qui fait voir que la musique commençoit alors, selon les sujets qu'on avoit à traitter, d'estre plus gaye et plus expressive et par conséquent aussi plus difficile et meilleure[1]. » La vérité est, et a toujours été, que ni l'animation ni la difficulté d'un morceau de musique ne dépendent de la présence des petites valeurs dans la notation, et pas un exécutant n'ignore que la noire ou la blanche, dans un scherzo de Beethoven, peuvent avoir au chronomètre une moindre durée réelle que la double croche dans l'andante qui le précède. Au temps de Palestrina, les valeurs employées dans la notation de la musique vocale étaient la maxime, la longue, la brève, la semi-brève, la

1. *Catalogue* Ms du Cabinet de Brossard (Bibl. Nat. rés.), p. 201.

minime et la semi-minime, représentées par les figures :



qui se combinaient quelquefois entre elles par l'usage, alors bien près d'être abandonné, des « ligatures ». Pour des regards modernes habitués à d'autres caractères typographiques, cette « notation blanche » revêt certainement une physionomie solennelle et lente ; elle n'exclut cependant pas plus les mouvements légers et rapides, que les lourdes lettres gothiques n'excluaient la gaieté ou la grâce des œuvres des vieux poètes. Une comparaison entre les imprimés du XVI[e] siècle destinés aux voix et ceux du même temps destinés aux instruments, fait voir que les luthistes et les joueurs d'épinette ou d'orgue, en transcrivant pour leur usage les chansons ou les motets, opéraient une réduction des valeurs, et transformaient les longues, brèves et semi-brèves, en figures semblables à nos noires, croches et doubles croches, sans pour cela modifier aucunement l'allure, le mouvement, le *tempo* du morceau.

Ce mouvement, les maîtres du XVI[e] siècle ne l'indiquaient jamais. Lorsqu'aujourd'hui l'on réimprime leurs œuvres en « notation moderne »,

on traduit, — comme faisaient les luthistes, — en valeurs moindres les anciennes figures de notes tombées en désuétude, et l'on marque soit les chiffres métronomiques, soit les termes usuels, — andante, allegro, etc., — dont les chanteurs ne sauraient se passer, et que leurs ancêtres tenaient pour inutiles ou sous-entendus, le signe de mesure placé en tête du morceau, et le sens du texte et de la mélodie leur suffisant à fixer le degré de vitesse du « mouvement ». Celui-ci était souvent rapide, et tel « Hosanna », tel motet de jubilation ou de Noël devraient, sur leur « notation blanche », porter précisément ce titre de « presto », qui conviendrait seul à l'élan de leurs étincelantes fusées mélodiques.

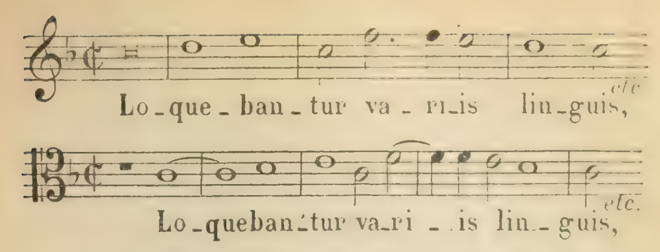
D'autres différences, plus graves, séparent les éditions modernes des imprimés originaux. Ceux-ci ne sont consultés maintenant que par les historiens. Le public, et un nombre de professionnels un peu plus grand que de raison, ne se doutent pas que, outre les formes de leur notation, ils présentaient ces deux particularités, qui ont largement contribué à leur abandon, et, plus encore, à leur perte, d'être généralement publiés en parties séparées, — autant de volumes que de voix différentes, — et d'être imprimés sans barres de mesure. Lors même que l'on faisait paraître quelque ouvrage en un seul

volume de grand format, on y maintenait la séparation des parties en les disposant vis-à-vis les unes des autres, sur les deux pages du livre ouvert. Aucun copiste ni imprimeur du XVI[e] siècle ne nota jamais « en partition » une œuvre musicale : il est probable cependant que pour la direction du chœur, le maître de chapelle se servait au moins d'une partition abrégée : mais on n'en possède plus, et le chercheur qui veut connaître une œuvre de cette époque, doit la « mettre en partition», si ce travail n'a été fait auparavant par quelque autre érudit moderne.

L'absence des barres de mesure, dans les manuscrits et les éditions de ce temps, a failli être regardée aussi par Brossard, — et l'a été en effet par des auteurs moins instruits, — comme un signe de l'état d'enfance et de barbarie où l'on prétendait que l'art était encore avant le règne de l'opéra. On a reconnu depuis que la liberté de la phrase musicale était plus entière, alors qu'elle ne sentait pas peser sur elle le joug de la carrure et du retour invariable du « temps fort » et du « temps faible ». Comme la mélodie grégorienne, la mélodie palestrinienne, — et l'on doit entendre par là celle de toute l'école polyphonique vocale, — se déroulait en volutes souples, dont les ondulations, dans les voix superposées, pouvaient

se succéder, s'unir, se fondre, sans abdiquer chacune sa démarche individuelle. Une « mesure » cachée constituait le discret et invisible lien qui réglait l'harmonieuse unité de l'allure; et il est probable que les « barres » existaient au moins comme points de repère, sur les partitions conductrices. Elles étaient marquées dans les réductions en tablature de luth, de guitare, d'orgue ou d'épinette, et nous avons dit ailleurs[1] comment leur emploi forcé, dans ces cas, transformait la signification rythmique des morceaux, et préparait la révolution musicale qui, de polyphoniques, allaient les rendre harmoniques. Dans les rééditions modernes, l'introduction obligatoire de barres de mesure exige d'autres modifications de notation; il faut remplacer les « ligatures » et les notes longues par des « liaisons » qui chevauchent sur deux mesures voisines; non seulement il arrive que le rythme d'un thème se trouve scandé autrement, mais l'on voit encore les entrées canoniques des voix, notées d'une manière identique dans les éditions anciennes, prendre dans les modernes un aspect dissemblable. L'entrée successive du soprano et du ténor est, par exemple, notée ainsi, dans un motet à quatre voix de Palestrina (du premier livre) :

1. Cf. nos *Notes sur l'histoire du luth en France*, p. 23.



Mais c'est surtout dans la traduction des passages recherchés, des « artifices », que la notation moderne transforme l'aspect visuel de la composition primitive et annule, non pas certainement l'effet musical, mais la subtilité graphique de l'écriture, à laquelle les anciens maîtres attachaient un très grand prix. Bien loin d'être rudimentaire, la séméiologie musicale du XVI[e] siècle se prêtait aux combinaisons les plus raffinées, dans le calcul des durées, et ce fut dans le sens très nécessaire de la simplification que s'accomplit sa réforme. On ne connaîtra toute la finesse, toutes les ruses musicales auxquelles pouvait recourir un Palestrina pour transformer un thème comme celui de la messe de l'*Homme armé*, que si l'on a au moins superficiellement comparé sa disposition graphique originale avec celle que présente une réimpression moderne.

Dans les éditions destinées aujourd'hui à l'usage pratique, il est également indispensable de transposer les morceaux pour les situer dans

l'étendue normale des voix sans recourir à l'emploi d'un grand nombre de clefs. Les maîtres d'autrefois, qui, avaient pour interprètes des chanteurs rompus à tous les exercices de la lecture, variaient d'un morceau à l'autre le choix des clefs, s'inquiétant seulement d'adopter celles qui leur permettraient d'inscrire exactement chaque partie vocale dans les cinq lignes d'une portée, sans lignes supplémentaires. A l'aide des « clefs de transposition », les exécutants transféraient ensuite toute la composition à un degré de l'échelle générale des sons, déterminé par la nature des voix dont se composait le chœur.

En général, l'étendue totale de la partition, chez Palestrina, dépassait rarement deux octaves et une quinte ; ses motets *Sicut cervus desiderat* et *Dies sanctificatus*, qui embrassent deux octaves et une sixte, ont pu être cités comme des exceptions. Dans cet espace se mouvaient, intimement rapprochées, les quatre, cinq ou six voix de la composition. Dans l'œuvre de Palestrina, comme dans celle de Lassus, et de la plupart des maîtres de cette époque, l'écriture à quatre voix l'emporte de beaucoup en fréquence sur toutes les autres combinaisons.

Quelques rééditions d'anciennes œuvres vocales sont munies, au-dessous de la partition, d'une « réduction au clavier », dont le but est,

soit d'en offrir plus clairement le résumé, soit de traduire en clefs modernes les parties reproduites avec les clefs originales. En aucun cas, cette réduction ne doit être regardée ni utilisée dans le sens d'un « accompagnement ». Sauf les cas exceptionnels dont nous parlerons au sujet des madrigaux, la musique vocale polyphonique du XVIe siècle ne comportait aucun « accompagnement », et ce fut précisément l'introduction de ce nouvel élément musical, sous forme d'une « basse continue », exécutée à l'orgue ou au clavecin, qui marqua la fin de l'art palestrinien.

Si ces pages venaient à passer sous les yeux d'un musicien instruit dans l'histoire des anciennes écoles, il sourirait certainement de ces explications superflues. Il nous accorderait cependant qu'elles sont à peine suffisantes pour indiquer à la majorité des lecteurs contemporains quelques-uns des caractères extérieurs d'un art dont beaucoup d'entre eux ne connaissent guère que le nom. On peut, pour conclure, essayer de résumer ces caractères en quelques mots : liberté de l'allure mélodique, par le fait d'une notation qui ignore la symétrie rigide des barres de mesure ; — limitation à une étendue restreinte, de l'espace utilisé dans l'échelle générale des sons ; — réunion, dans cette étendue, d'un nombre de voix produisant tous les

effets désirables de plénitude harmonique ; — tonalité maintenue dans le système des modes anciens, ou « modes ecclésiastiques », qui ne comporte que l'harmonie « diatonique » et dans laquelle le chromatisme et les dissonances par altération n'apparaissent qu'à titre exceptionnel ; — emploi de thèmes étrangers, tirés du chant grégorien, du chant profane, ou du répertoire polyphonique antérieur, traités en contrepoint avec usage constant des ressources de l'imitation et des « artifices » canoniques ; — absence de tout accompagnement instrumental.

Tel était le fonds principal du matériel que Palestrina tenait de ses prédécesseurs et auquel, à bien prendre, il n'ajouta aucun engrenage nouveau, mais dont il se servit avec une dextérité et une délicatesse toutes personnelles, pour créer des œuvres d'une perfection achevée.

II

Le premier rang, dans l'œuvre de Palestrina, appartient aux messes. Il n'en a pas écrit moins de quatre-vingt douze. Longtemps avant lui, la composition d'une messe était déjà regardée comme l'œuvre la plus importante, au point de vue liturgique, et la plus intéressante, au point

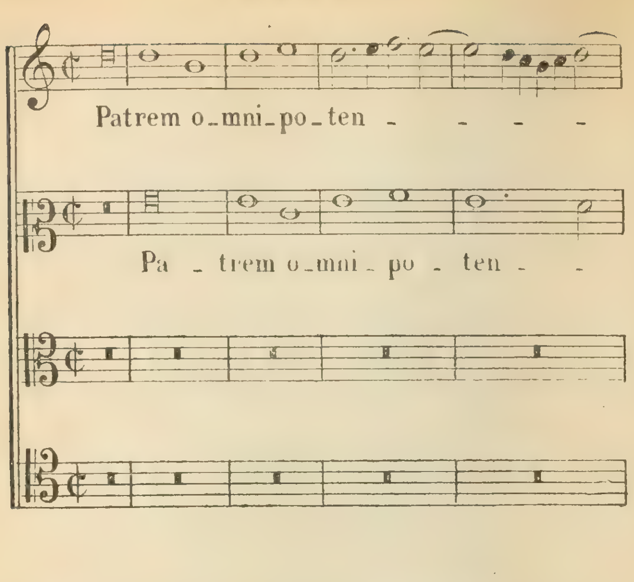
de vue musical, que pût entreprendre un compositeur, et c'était ordinairement pour cette forme d'art que les maîtres réservaient leurs plus riches développements, leurs recherches canoniques les plus compliquées, leurs plus subtiles combinaisons de notation. Jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, il resta de règle absolue que les cinq parties de l'ordinaire de la messe fussent composées sur un seul et même thème. Palestrina ne faillit pas à cette coutume, non plus qu'à celle qui exigeait que ce thème, au lieu d'être, comme dans le madrigal ou le motet, librement inventé, fût choisi dans le triple répertoire du chant grégorien, du chant populaire, ou de la musique polyphonique. Une fois adopté, ce thème conducteur remplissait littéralement toute la composition : dans son analyse de la messe de Palestrina, *Iste confessor*, Michel Haller a démontré que le thème de l'hymne, divisé en sept courts fragments, différemment scindés et développés, apparaît sous une forme ou sous une autre dans un peu plus de deux tiers, — 260 sur 380 environ, — des mesures que contient la messe (la note carrée étant prise pour unité de mesure). Les 120 mesures qui forment l'excédent sont remplies par des motifs accessoires dans lesquels réapparaissent encore des débris morcelés de l'hymne, « comme dans le travail thématique

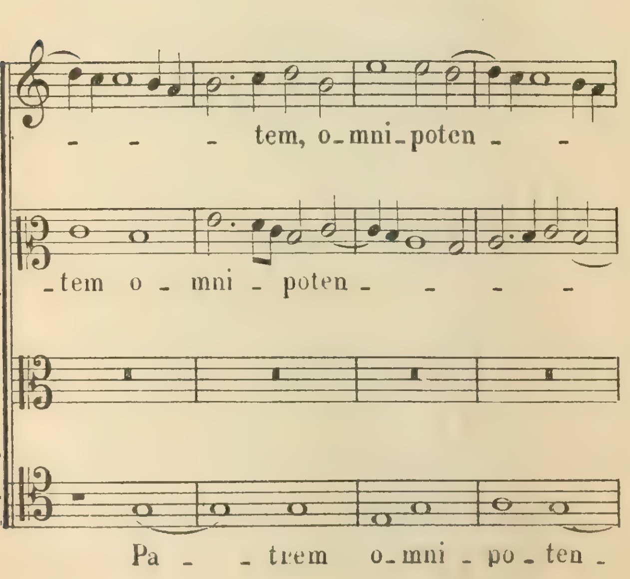
des œuvres instrumentales de Haydn, Mozart, Beethoven, se retrouvent des fragments du motif principal ».

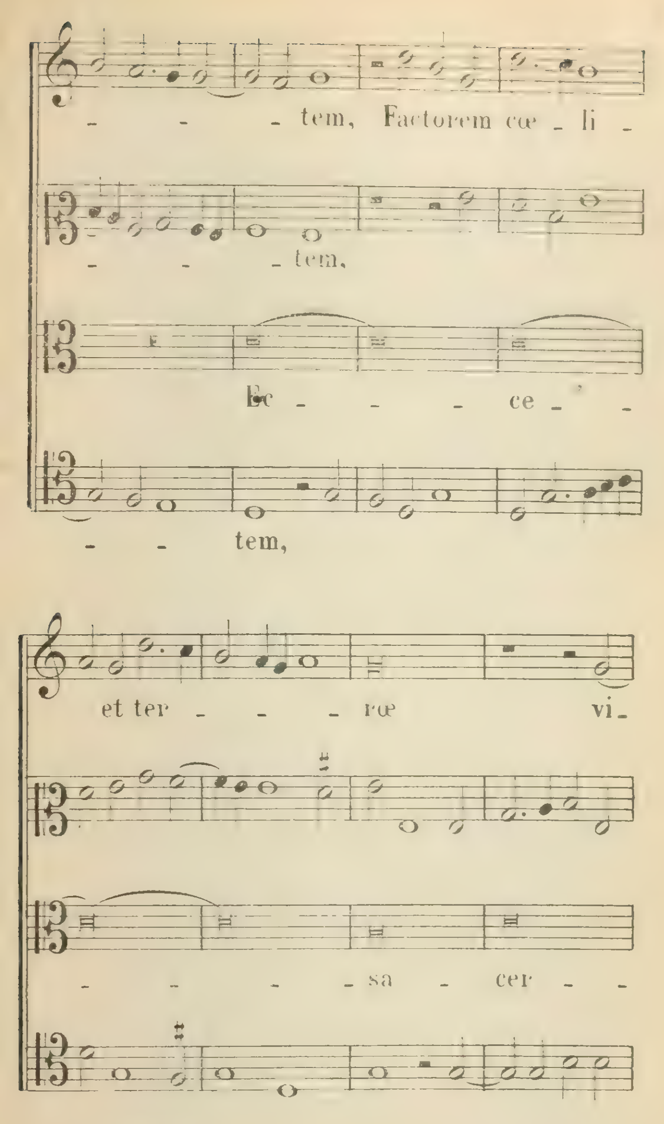
Dans l'habitude où étaient les musiciens de s'emprunter les uns aux autres les thèmes pour le traitement desquels ils rivalisaient de science et d'habileté, on retrouve quelque chose des coutumes en usage depuis le moyen âge dans les corporations d'arts et métiers, où l'on exigeait de l'ouvrier, pour le déclarer maître, qu'il fît de ses mains un « chef-d'œuvre ». Plus d'une des messes de *L'homme armé*, *Ave Maria*, ou *de Beata Virgine* que nous ont léguées le xve et le xvie siècle, semblent avoir été la pièce de concours soigneusement et longuement élaborée par un compositeur, au sortir de ses années d'études : et l'on dirait que tel a été le but de Palestrina lui-même, lorsqu'il a écrit quelques-unes des partitions que l'on regarde, à cause de leurs recherches techniques, comme ses œuvres de jeunesse ; — d'une jeunesse singulièrement experte, en tous cas, et que son âge mûr ne désavouait pas, puisqu'il imprimait ces œuvres, en pleine carrière, dans ses recueils, et qu'avec moins de rigueur, peut-être, mais non moins de prédilection, il en continuait, beaucoup plus tard, les traditions. Ces messes « de jeunesse », telles que celles intitulées *Ecce sacerdos magnus*

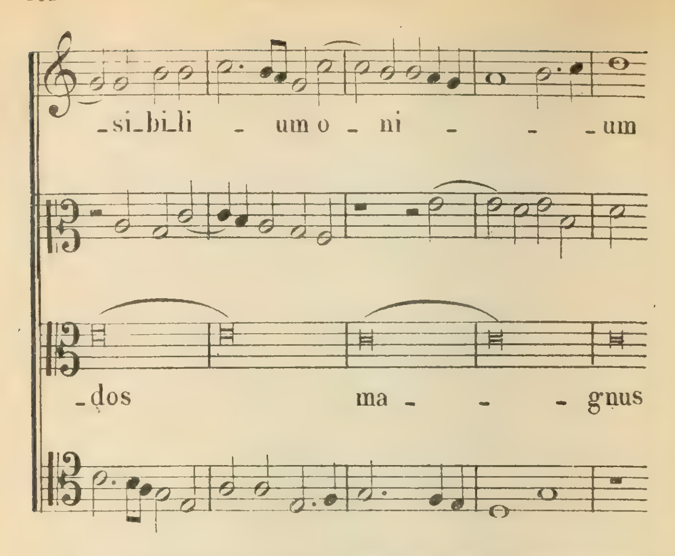
du premier livre, *Ad fugam*, du second, *ut, ré, mi, fa, sol, la* et de *L'homme armé*, du troisième, *Sine nomine*, du neuvième, se font remarquer en effet par une application extrême à s'approprier tous les procédés scientifiques de ses prédécesseurs de l'école franco-flamande, et à les manier de la façon à la fois la plus assurée, la plus adroite et la plus brillante.

Dans la messe *Ecce sacerdos magnus*, Palestrina maintenait successivement dans tous les morceaux le thème avec ses paroles, qui s'entendaient ainsi en même temps que celles de l'ordinaire de la messe. Ce mélange de textes était toléré alors par l'Église, et avait fourni à quelques maîtres anciens matière à d'ingénieux contrastes. Son interdiction, à la suite des dernières sessions du Concile de Trente, fit disparaître de bonne heure du répertoire cette messe de Palestrina, « tant fameuse » au jugement de Cerone, et utile à lire pour la connaissance de son « premier style ». Fétis y a vanté avec raison l'élé-« gance du mouvement des voix » dans le commencement du « Credo », où le thème choisi apparaît, en très longues notes, au centre du développement contrapuntique des parties qui ont, quelques mesures auparavant, débuté par l'exposition canonique d'un dessin tiré du même fragment de plain-chant, noté en moindres valeurs :


Patrem o-mni-po-ten - - - -
Pa - trem o-mni - po - ten - -


- - - tem, o-mni-poten - -
-tem o - mni - poten - - - -
Pa - - trem o-mni - po - ten -


tem, Factorem cœ - li
tem,
Ecce
tem,
et ter - - - ræ vi
sa - cer



La même messe ne portait pas l'empreinte néerlandaise d'une manière moins sensible dans les formes graphiques de sa notation, où les combinaisons de signes de valeurs, différents selon les différentes voix, révèlent à la fois chez Palestrina la consciencieuse étude des modèles admis, et l'ardeur d'un jeune maître en quête de prouesses

Ces prouesses, il les accomplit en se jouant dans la messe *Ad fugam*, qui est toute canonique et paraît avoir été écrite d'après celle, du même titre, de Josquin Deprés [1], — de même que la messe *Ut, ré, mi, fa, sol, la* semble avoir été

1. Ambros, *Geschichte der Musik*, t. IV, p. 30.

inspirée par celle de Brumel, qui figure dans le *Liber quindecim missarum*. La même succession des six notes de la gamme par muances, prises alternativement en montant et en descendant, dans l'étendue de l' « hexacorde dur » ou de l' « hexacorde naturel », fut choisie encore après Palestrina par plusieurs de ses rivaux ou de ses successeurs pour sujet de nouvelles pièces sacrées ou profanes : André Gabrieli en fit le thème d'une « Giustiniane » à trois voix, imprimée en 1571 ; Pietro Vinci la traita, dans le sens descendant, en messe à six voix ; Jacques de Kerle, pour l'une de ses messes dédiées à Grégoire XIII, imprimées en 1583, prit le thème en montant et en descendant, et mélangea, dans le *Christe*, l'hexacorde dur, noté en petites valeurs, à l'hexacorde naturel, noté en longues. On retrouve le titre et le thème des six notes dans trois madrigaux d'André Rota, de Flaminio Tresti et d'Antonio Artusini, dans deux messes de Francesco Soriano et d'Antonio Cifra, publiées en 1609 et 1621, et dans deux pièces instrumentales de Frescobaldi et d'Eustache du Caurroy.

Mais c'est surtout pour les messes de *L'homme armé* que les points de comparaison abondent et permettent, tout en faisant mesurer l'influence exercée sur Palestrina par les maîtres néerlandais, de lui attribuer, au point de vue technique,

un des rangs les plus élevés parmi les compositeurs, ou les jongleurs de notes, de l'école du contrepoint vocal. On ne connaît pas moins de vingt-trois ou vingt-quatre messes de *L'homme armé*, dont les plus anciennes sont celles de Busnois et de Dufay, et la dernière, celle de Carissimi[1]. Ce total est formé presque uniquement d'œuvres françaises ou flamandes : seuls, Senfl, qui était originaire de la Suisse allemande, Moralès et Vaqueras, tous deux Espagnols, Palestrina et Carissimi, Italiens, font exception par leur nationalité : mais avec le thème original de la chanson, les traditions de son traitement restaient pour ainsi dire la propriété des maîtres septentrionaux, si bien que Moralès ou Palestrina, descendant dans leur arène, se voyaient obligés de leur emprunter leurs armes, et composaient eux-mêmes des messes de pur style néerlandais.

Pendant son séjour de quelques années à la chapelle pontificale, Palestrina avait pu feuilleter,

1. M. Tiersot (*Histoire de la chanson populaire*, p. 451 et suiv., et *Tribune de Saint-Gervais*, 1895, nos 6 et 8) en a énuméré dix-neuf, qui sont de Dufay, Faugues, Ockeghem, Hobrecht, Busnois, Regis, Josquin Deprés (deux messes), Brumel, Pierre de La Rue, Pipelare, Loyset Compère, de Orto, Senfl, Moralès (deux messes), Palestrina (deux messes), Carissimi. On doit ajouter à cette liste quatre messes de Caron, Mathurin Forestyn (Forestier), Philippon (de Bruges) et Vaqueras, contenues dans les Mss 14, 35, 49 et 160 des Archives de la chapelle pontificale, plus une messe anonyme, contenue dans le Ms 35 des mêmes Archives et qui sera peut-être un jour identifiée à l'une des précédentes.

chanter ou entendre non moins de dix-sept de ces messes de *L'homme armé*, puisque treize d'entre elles existaient dès lors dans les livres manuscrits de la Sixtine, auprès d'exemplaires imprimés de celles de Josquin Deprés (publiée en 1502), Pierre de La Rue (1503), de Pipelare (1516) et de Moralès (1544). Peut-être, entre toutes ces compositions, les deux messes de Josquin Deprés furent-elles les modèles plus particulièrement visés par le maître prénestin. De ces deux « chefs-d'œuvre » très différents, que certainement les professeurs de composition firent longtemps admirer et étudier à leurs élèves, l'un est, dit Ambros, « une œuvre de virtuosité en contrepoint, et peut-être le plus brillant morceau de l'ancien style néerlandais », l'autre « paraît presque simple auprès de la magnificence éblouissante » de sa sœur[1]. La même définition pourrait à peu de chose près s'appliquer aux deux messes que Palestrina composa sur le même sujet.

La première, la plus considérable et la plus célèbre des deux, est écrite à cinq voix et porte en toutes lettres le titre de « L'homme armé » dans le troisième livre de messes de Palestrina, dédié à Philippe II, imprimé en 1570. C'est celle

1. Ambros, t. III, p. 212, 214.

qu'ont analysée Zacconi, de préférence explicite à celle du même nom de Josquin Deprés, et Cerone, qui s'attache particulièrement aux artifices de notation imaginés par Palestrina pour faire assaut avec les Néerlandais dans l'art compliqué de renouveler à chaque morceau, ou plusieurs fois même au cours de chaque morceau, le caractère du thème ou d'un fragment du thème, au moyen de signes de mesure nouveaux, qui changeaient la valeur relative des notes sans modifier leur ordre de succession ni leur aspect extérieur : singuliers raffinements d'écriture auxquels se complaisaient les Néerlandais comme à des jeux subtils, propres à stimuler l'amour-propre des chanteurs, autant qu'à faire valoir la science des compositeurs, — en attendant qu'ils devinssent, pour les érudits de l'avenir, autant de problèmes délicats, dont l'étude, dans les éditions originales, reste hérissée de difficultés, et dont l'intérêt très spécial disparaît en grande partie dans la traduction en notation moderne. Il subsiste alors, si l'on a affaire à quelque maître de tempérament uniquement scolastique, une œuvre dont on s'explique mal l'allure raide et cahotée, et, si l'on se trouve en face d'un Josquin Deprés, d'un Pierre de La Rue ou d'un Palestrina, une composition extrêmement attachante, puisque, avec d'étonnantes

habiletés techniques, aucune trace pénible d'effort n'en vient supprimer toute beauté musicale. L'épreuve de l'audition a été tentée de nos jours, à la cathédrale de Ratisbonne, pour la grande messe de *L'homme armé* de Palestrina ; et avec un caractère antique et quelque peu compassé, il a paru qu'elle ne manquait ni de beauté ni de grandeur.

La seconde messe de Palestrina sur le même thème fut insérée comme *Missa quarta*, sans aucune allusion au titre de la chanson, dans son quatrième livre de messes, dédié à Grégoire XIII, publié en 1582. En supprimant l'indication accoutumée du motif-type, Palestrina croyait certainement concilier les scrupules nouveaux, nés du courant d'opinion suscité par les dernières sessions du Concile de Trente, avec le désir légitime de ne point laisser inédite une œuvre en elle-même fort bonne, dont la composition pouvait remonter à une époque déjà tant soit peu éloignée. Sans qu'aucune mesure eût été officiellement prise contre les messes sur des chansons elles étaient depuis un certain temps devenues suspectes à cause de leurs titres, et l'un des passages saillants de la lettre contre la musique de l'évêque Cirillo Franco, les visait déjà spécialement sous ce rapport : « Si nous venons d'entendre à la chapelle une belle messe, et que

nous demandions quelle elle est, on nous répond : celle de *L'homme armé*, ou d'*Hercule, duc de Ferrare*, ou de *La Filomena*. Que diable la messe a-t-elle à faire avec l'homme armé, la Filomène ou le duc de Ferrare ? »

Le subterfuge employé par Palestrina était donc fort naturel ; mais il ne trompa point les gens du métier. Cerone savait fort bien qu'il avait écrit deux messes de *L'homme armé*, et en commençant son analyse de la principale il a soin de prévenir le lecteur qu'il va parler de « celle qui est à cinq voix[1] ». Cependant, par une méprise dont M. Tiersot s'est diverti, l'éditeur moderne des messes de Palestrina, M. Haberl, n'a pas reconnu dans la *Missa quarta* le thème caractéristique de la chanson, et il a cru pouvoir le désigner comme « un plain-chant grégorien ». Ainsi donc, le masque posé par le musicien prénestin sur le visage de « l'homme armé » avait cependant réussi, au moins pour quelques-uns et pour un lointain avenir, à en cacher les traits.

Il est à présumer que, sous la pression des mêmes circonstances, plus d'un compositeur eut recours en cas sembable à la même dissimulation et que dans le nombre des messes sans titre, ou munies de simples numéros, que l'on imprima

1. Cerone, *El Melopeo*, p. 1028.

dans la seconde partie du XVIe siècle, plus d'une reposait aussi sur une base profane. C'est ce que l'on constatera certainement lorsque des recherches obstinées ou des trouvailles fortuites auront déterminé l'origine des thèmes, dans les messes qui jusqu'à présent tiennent encore caché leur nom véritable. Puisque les traditions de l'époque voulaient qu'elles fussent toutes composées sur des mélodies données, l'on peut être assuré que la *Messe du Pape Marcel* elle-même avait eu pour sujet soit un thème grégorien, soit un thème de chanson, soit un fragment emprunté à quelque composition polyphonique, profane ou sacrée.

III

Malgré toutes les tentatives de rectification de la critique moderne, une grande partie du public est portée aujourd'hui encore à condamner purement et simplement les « messes sur des chansons », sur la foi d'arrêts jadis prononcés sans examen sérieux. Sans doute, si l'on n'en connaît que les titres, ces messes sont d'apparence étrange et condamnable. Baini, en particulier, s'est plu à dresser de ces titres une liste interminable, que lui ont empruntée à l'envi les écrivains de l'époque suivante. Si d'ailleurs il ne s'était

donné nulle peine pour essayer de connaître les compositions elles-mêmes, la plupart de ses copistes n'en prirent pas davantage, et Castil-Blaze, Fétis, Mereaux, Clément, d'autres encore, sans parler de Gounod et de Taine, accréditèrent l'opinion que les messes susdites étaient construites, comme des vaudevilles ou des cantiques, « sur des refrains bien connus » ; que la voix chargée dans le chœur de « chanter la mélodie » en faisait entendre pendant le service divin non seulement le thème « plus que profane », mais même les vers « plus que légers » ; et qu'au total ces compositions « plus souvent dignes du cabaret que de l'église » portaient, dans le lieu saint, l'inconvenance à ses dernières limites. M. Tiersot est, après Ambros, un des musicologues qui se sont élevés avec le plus de force et de compétence contre ces assertions erronées. « Je ne conteste pas, dit-il, qu'au premier abord cette coutume de composer de la musique religieuse sur des chants profanes ait quelque chose de bizarre et de choquant ; pourtant il est inexact que des œuvres ainsi combinées aient pu donner lieu à aucun scandale, même à aucun ressouvenir de chants étrangers à la célébration du service divin. Non seulement des paroles mondaines n'étaient point mélangées, pendant le chant de la messe, avec celles

de la liturgie, mais encore les mélodies, même empruntées au domaine profane et populaire, étaient rendues tellement méconnaissables qu'il n'était pas possible que les fidèles en subissent la moindre distraction[1]. »

Nous ajouterons à cela que quand bien même le fractionnement des thèmes, leur traitement « par augmentation » en longues valeurs qui en transformaient l'allure, les changements de tonalité et de mesure, n'auraient pas rendu ces mélodies « méconnaissables », leur signification primitive serait restée ignorée ou inaperçue de l'auditoire qui les entendait chanter, aussi bien que des musiciens qui en faisaient usage. Car, surtout à l'époque où Palestrina continuait de les employer, ces thèmes étaient presque tous depuis longtemps séparés des paroles auxquelles ils avaient appartenu.

Il n'est pas de preuve plus frappante de l'indifférence des auteurs de messes à l'égard des textes de chansons, que l'impossibilité où se trouvent les érudits de découvrir les paroles de la chanson de *L'homme armé*. Pas une des vingt-trois ou vingt-quatre messes qui en sont issues, — et où les paroles profanes auraient soi-disant été prononcées en même temps que celles

1. *La Tribune de Saint-Gervais*, t. I, 1895, nº 5.

de l'ordinaire de la messe, — n'en contient plus que les deux premiers mots, inscrits en tête. Sur ces deux mots s'est exercée l'imagination des critiques. Burney, désespérant de leur trouver une suite, n'imagina « rien de plus probable » que d'assimiler la chanson de l'homme armé à la chanson de Roland, la fameuse « *cantilena Rolandi*, ou air de la chanson que le champion français avait l'habitude de chanter à la tête de l'armée, en l'honneur de Roland, son héros, lorsqu'on s'avançait à l'attaque de l'ennemi[1] ». Castil-Blaze s'est naturellement emparé d'une si admirable explication et l'a donnée pour un fait indubitable. Cependant le P. Martini, avant Burney, avait voulu que *L'homme armé* fût « une certaine chanson provençale[2] ». La description par Perne du « Proportionale » de Tinctor ayant révélé l'existence d'une petite composition à deux voix, où la partie de ténor était notée avec ce texte :

> Lome, lome, lome armé
> Et Robinet tu m'as la mort donné
> Quand tu t'en vas.

le pauvre Baini resta perplexe, devinant un sujet différent de celui qu'avait proposé Burney, et un idiome « pas tout à fait conforme » à celui des

1. Burney, *History of music*, t. II, p. 493.
2. Martini, *Esemplare*, 1re partie, p. 129.

chansons provençales généralement connues[1].

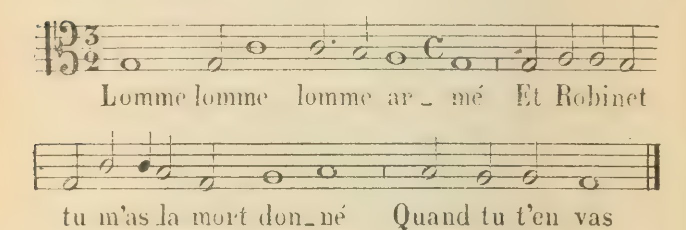
Sans s'arrêter à ce que, dans le morceau cité par Tinctor, le texte n'avait absolument aucun sens, et que le thème s'y écartait, depuis le second vers, de celui qu'avaient traité tous les compositeurs de messes, les musicologues, depuis Baini, Bottée de Toulmon et Fétis jusqu'à M. Weckerlin, se crurent en possession de la célèbre chanson. Ce dernier, tout en remarquant dans ces paroles quelque chose d'anormal, n'hésita pas à les tenir pour « un couplet entier » et à les placer, par deux fois, sous la musique d'un canon à quatre voix de Josquin Deprés, qu'il réimprimait coup sur coup dans deux de ses ouvrages, d'après l'édition sans texte de Petrucci[2].

La vérité était cependant que l'on ne possédait toujours de la chanson que les deux premiers mots. Le ténor cité par Tinctor était emprunté à l'une de ces compositions à textes et chants mélangés, auxquelles se divertissaient les musiciens du xv[e] siècle et dont la vogue littéraire et musicale se continua fort tard sous les noms de « Quodlibet », « Fricassée », « Coq-à-l'asne » et

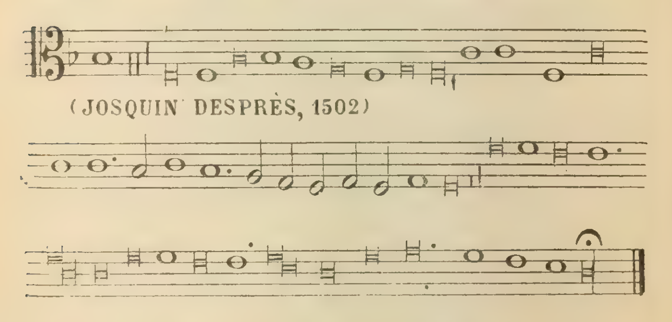
1. Baini, t. I, p. 357, note 430. — Le texte ci-dessus a été publié pour la première fois, croyons-nous, par Perne, dans sa description des ouvrages de Tinctor, au t. II, p. 377, du *Dictionnaire historique des musiciens*, de Choron et Fayolle.

2. Weckerlin, *Catalogue de la reserve du Conservatoire*, p. 394, et *la Chanson populaire*, p. 70.

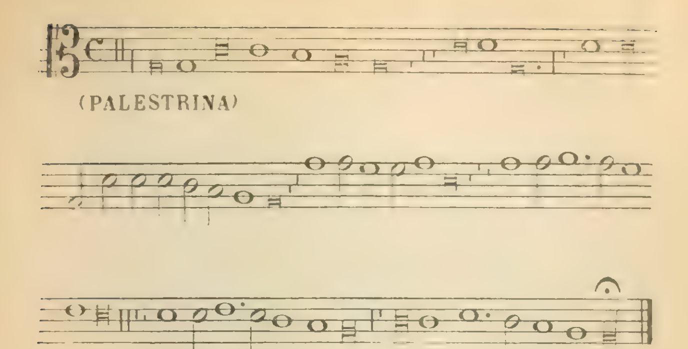
« Pot-pourri ». On les construisait à l'aide de fragments que l'on faisait succéder les uns aux autres sans lien raisonnable, en vue d'un effet burlesque. Trois fragments séparés par des pauses formaient le ténor du « Quolibet » retrouvé dans le traité de Tinctor[1] :



Le premier de ces trois fragments, et le seul qui appartienne à la chanson de *L'homme armé*, conserve dans les messes polyphoniques, à travers les modifications que lui impose la main des maîtres, une structure à peu près identique, et se complète musicalement de la manière suivante chez Josquin Deprés et chez Palestrina :



1. Coussemaker, *Scriptores de musica medii ævi*, t. IV, p. 173.



On est loin de pouvoir compléter de même la chanson au point de vue littéraire : tout ce qu'il a été jusqu'ici possible d'en connaître, c'est le premier vers :

L'homme armé doit-on redouter,

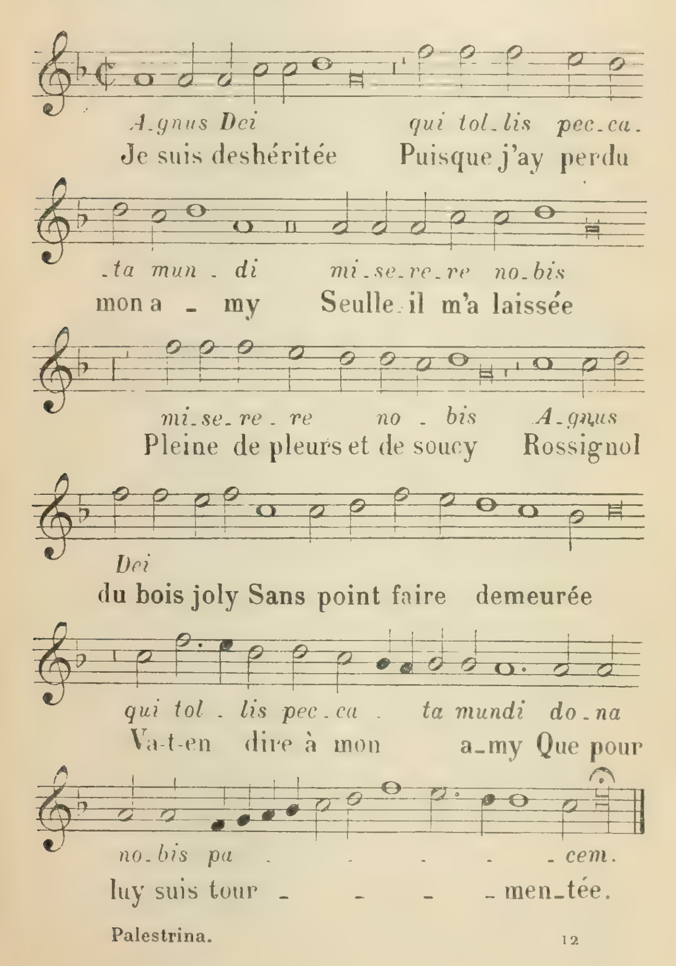
que nous avons naguère trouvé dans une poésie de Jehan Molinet, le *Dialogue du gendarme et de l'amoureux*, dont les trente-huit strophes commencent chacune, à la manière d'un acrostiche, par le premier vers d'une chanson. Il est impossible, sur ce seul vers, de décider si cette fameuse pièce avait été plutôt une « chanson militaire » qu'une « chanson amoureuse » ou une « chanson à danser ». L'attribution à Busnois de son texte et de sa mélodie, qui en ferait une « chanson artistique » au lieu d'une véritable pièce populaire, n'a rien d'improbable et pourrait expliquer l'empressement des contrapun-

tistes à traiter un thème que l'autorité d'un grand nom désignait à leur émulation[1].

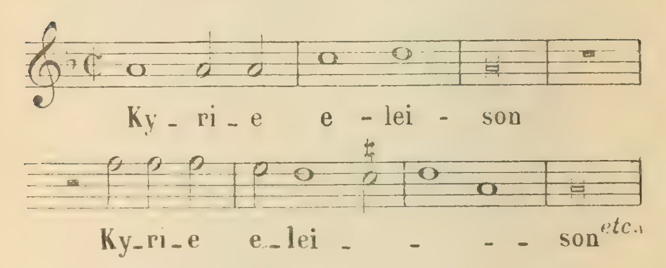
Le mystère dont Palestrina avait cru devoir envelopper sa seconde messe de *L'homme armé* lui servit encore pour insérer dans son sixième livre comme *Missa sine nomine*, une composition à quatre voix sur la chanson « Je suis déshéritée », dont il avait eu connaissance par une messe de Jean Maillard, publiée à Paris, chez Adrien Le Roy et Robert Ballard, d'abord en parties séparées, en 1552, puis en grand format, en 1558, et copiée, sous le nom de « Maylard », dans un manuscrit des Archives de la chapelle pontificale. Par une très rare exception, — dont n'auraient pas manqué de faire mention les détracteurs des messes sur des chansons, s'ils s'en fussent aperçus, — l'édition de 1552 de cette messe contenait, dans la partie de superius, et dans le second *Agnus Dei* seulement, les paroles entières de la chanson, inscrites au-dessous de celles de la liturgie ; non pas comme l'eût pensé Castil-Blaze, pour que les chanteurs pussent les faire entendre au milieu du service divin, mais

1. Nous avons découvert dans un Ms de la Bibliothèque nationale et publié dans le *Journal musical* du 12-19 novembre 1898 et dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, année 1898, nº 10, le texte et la mélodie de la chanson « Hé, Robinet, tu m'as la mort donné », dont le début forme le second fragment du ténor cité par Tinctor. Le troisième, « Quand tu t'en vas », est resté inconnu jusqu'ici.

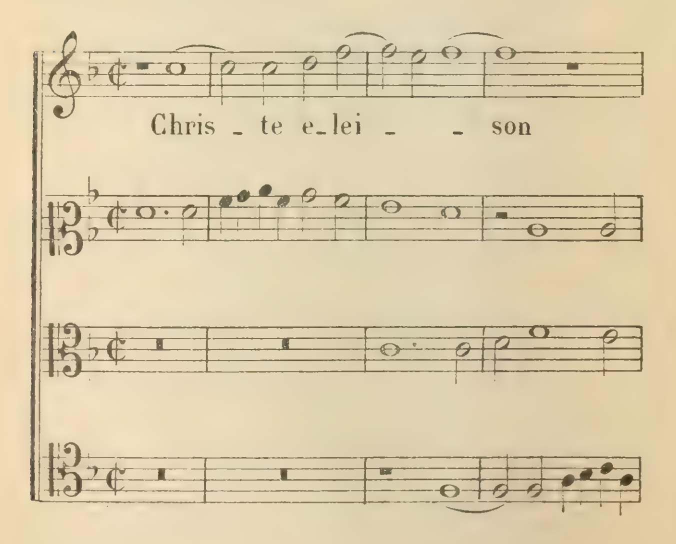
vraisemblablement pour la satisfaction de quelque bizarre vanité d'artiste, désireux de faire admirer à ses confrères le parti qu'il avait su tirer d'un thème, en le leur mettant sous les yeux dans son intégrité :

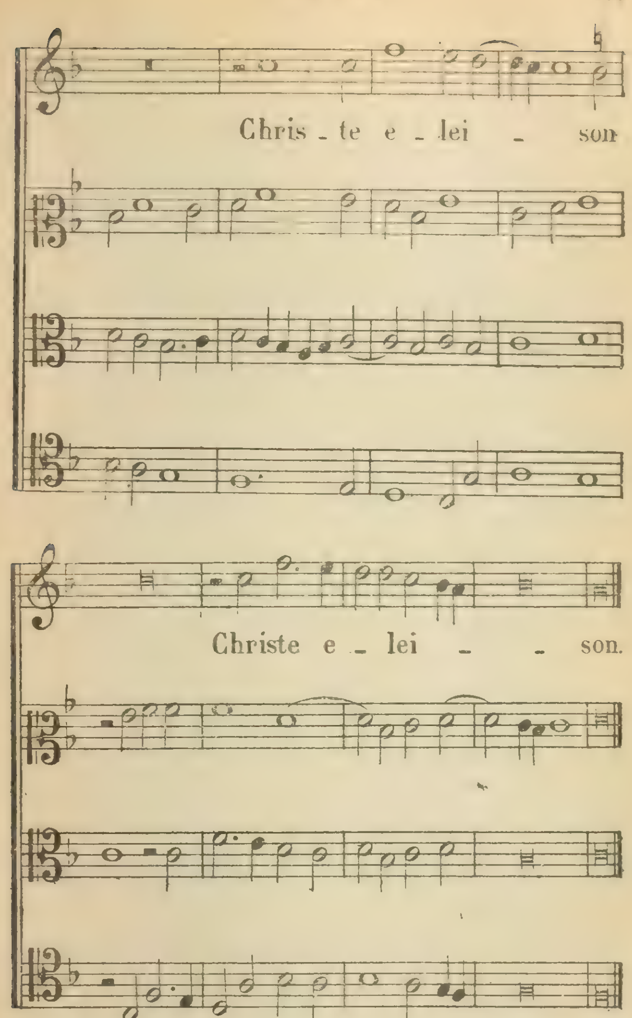


Dès le premier *Kyrie* de la messe *Sine nomine* de Palestrina, on reconnaît exactement une première fraction du thème, qui forme un canon à deux voix entre le superius et le ténor, tandis que l'altus et le bassus développent de leur côté d'autres dessins canoniques .



La seconde partie du thème de la chanson est traitée dans le *Christe* :





Le dernier *Kyrie* est disposé de nouveau en canon sur la section finale de la mélodie, « que

pour luy », etc. La même division du motif-type fournit à toutes les parties suivantes de la messe les éléments nécessaires, et si l'on appliquait à cette œuvre les calculs effectués par Michel Haller dans son analyse de la messe *Iste confessor*, le décompte des mesures remplies par la reproduction complète ou morcelée de la mélodie choisie offrirait les mêmes proportions, — la messe *Sine nomine* étant d'ailleurs, dans son ensemble, de courtes dimensions, et méritant, tout autant que celle de ce nom dans le troisième livre, le titre de *Missa brevis*.

Une parenté étroite qui a été signalée entre le sujet de la messe *Emendemus*, du septième livre, et le début de la chanson « Je suis déshéritée », prêterait encore à d'intéressants rapprochements entre cette messe grégorienne et celle *Sine nomine*, d'origine profane. On y verrait que, sous la pression du travail contrapuntique, les caractères originaux des motifs les plus dissemblables pouvaient se rapprocher et se fondre pour ainsi dire en lingots d'un même métal, brillant, précieux, ductile, dont la main d'un ciseleur habile faisait saillir des reliefs imprévus.

Au point de vue de l'origine littéraire et profane, on peut ranger dans la même catégorie que les messes sur des chansons celles que Palestrina écrivit sur des madrigaux. Ce sont la

messe intitulée *Primi toni* dans la première édition du troisième livre, et que l'édition de 1598 appelle de son véritable nom, *Io mi son giovinetta*, sur un madrigal célèbre de Domenico Ferrabosco; — la messe *Nasce la gioia mia*, imprimée sous ce titre dans le cinquième livre, et qui repose sur un morceau de Gio-Leonardo Primavera; — les messes *Quando lieta sperai* et *Qual è il più grand'amor*, du onzième et du douzième livres, que M. Haberl dit composées sur des madrigaux inconnus, mais dont l'origine pourrait être cherchée dans deux morceaux de Cipriano de Rore, imprimés en 1551 et 1562; — enfin, la messe *Vestiva i colli*, du neuvième livre, que Palestrina composa sur l'un de ses propres madrigaux.

L'incertitude qui règne à l'égard des dates de composition de la plupart des messes de Palestrina, — leur date de copie ou d'impression ne pouvant fixer que l'un des termes entre lesquels on doit en limiter la création, — ne permet pas de dire s'il cessa d'écrire des messes sur des thèmes profanes, ou seulement d'en avouer le sujet, après la prétendue « réforme » de la musique religieuse. Comme en tous cas il ne s'abstint pas d'en publier, ouvertement ou non, l'on doit conclure qu'il considérait ces thèmes comme des éléments de nature exclusivement musicale,

choisis en raison de leur aptitude à fournir d'intéressants développements.

C'est dans la même acception qu'il employait, en plus grand nombre, les motifs tirés du chant grégorien, motifs que lui offraient en foule les livres liturgiques, et dont la beauté, la variété, la richesse, la fertilité au point de vue contrapuntique, n'ont pu être contestées que par des esprits prévenus. Une grande analogie, non seulement de tonalité, mais d'allure, d'ornementation, de liberté rythmique, de charme mélodique, rapprochait les thèmes librement inventés par Palestrina des motifs grégoriens ; « leur ressemblance est frappante », a-t-on pu dire : et c'est dans cette ressemblance, dans cette fusion avec le chant liturgique, que réside, au point de vue de l'appropriation parfaite au sentiment et aux exigences du culte catholique, « le mérite principal et la supériorité de l'ancienne polyphonie vocale sur tous les autres genres de musique cultivés à diverses époques dans l'Église ».

IV

La troisième source où Palestrina, comme ses contemporains, puisait les thèmes de ses messes dérivait en droite ligne des deux premières, puis-

qu'elle n'était autre que les œuvres polyphoniques elles-mêmes, dont tantôt un fragment, tantôt une partie vocale tout entière, isolée de ses compagnes, étaient détachés pour servir, dans une acception différente, de fondations à une architecture nouvelle.

Déjà dans celles de ses messes où il reprenait des thèmes traités par d'autres maîtres en des œuvres analogues, Palestrina s'inspirait parfois simultanément du motif-type lui-même, et de quelques-uns des dessins qu'y avaient ajoutés ses prédécesseurs. Dans les messes construites sur des motets, la rivalité de compositeur à compositeur était moins directe, puisqu'il ne s'agissait plus de faire un usage différent des mêmes armes, sous des conditions identiques de plan, d'étendue et de destination, mais d'adapter au contraire à une autre destination et à des conditions nouvelles un même matériel sonore. Ce fut le but que se proposa Palestrina dans sa *Missa brevis*, du troisième livre, composée sur les thèmes de la messe *Audi filia*, de Goudimel; — dans celle intitulée *Panis quem ego dabo*, du cinquième livre, écrite sur un motet de Lupus Hellinck; — dans la messe *Ad bene placitum*, du septième livre, qui s'inspire du motet *Illumina oculos meos*, d'André de Silva; — et dans celle *Sine titulo*, restée inédite jusqu'à la publication

des œuvres complètes, et où se reconnaissent les traits principaux d'un motet de Josquin Deprés, *Benedicta*.

Ce fut surtout parmi ses propres motets que puisa Palestrina pour choisir la matière d'un grand nombre de ses messes. La liste en comprend celles intitulées : *O magnum mysterium*, du troisième livre ; *Jesu nostra redemptio*, du quatrième ; *Nigra sum* et *Sicut lilium*, du cinquième ; *Dies sanctificatus*, du sixième ; *Tu es pastor ovium*, du septième ; *Memor esto* et *O admirabile commercium*, du huitième ; *Veni, sponsa Christi*, du neuvième ; *Ascendo ad patrem* et *O rex gloriæ*, du douzième ; *Confitebor*, *Fratres ego enim accepi*, et *Hodie Christus natus est*, du treizième ; *O sacrum convivium*, du quatorzième.

Certaines messes de Palestrina, — et en général des anciennes écoles, — étonnent les critiques modernes par la longueur de leurs développements, qui outrepassent la durée normale de la célébration du sacrifice de la messe, et obligent par conséquent le prêtre à en suspendre le cours jusqu'à l'achèvement du morceau, ou le maître de chapelle à opérer dans la partition des coupures barbares. La longueur du *Kyrie*, du *Sanctus* et de l'*Agnus Dei* s'expliquent, dans les messes destinées au service de la chapelle pontificale, par les rites spéciaux à

cette chapelle : pendant le chant du *Kyrie* avait lieu la cérémonie d'obédience de tous les cardinaux présents; pendant le *Sanctus*, l'échange qu'ils faisaient entre eux de leurs places ; pendant l'*Agnus Dei*, la cérémonie du baiser de paix. Non seulement l'exécution de ces morceaux pouvait donc durer plusieurs minutes, mais elle le devait nécessairement. En raison de ces conditions particulières, il semblerait possible de désigner, d'après leurs dimensions, celles des messes de Palestrina qui furent composées pour le service de la chapelle Sixtine. La lettre au duc de Mantoue, qui a été résumée dans un précédent chapitre, montre que le maître se prêtait volontiers à conformer ses messes à leur destination, à les écrire, si l'on peut ainsi parler, « sur mesure », car il s'informe si Guillaume les désire longues ou courtes. Les chanteurs usaient d'ailleurs de moyens radicaux pour adapter eux-mêmes les œuvres aux cérémonies : un usage décrit au XVIIe siècle par Adami de Bolsena, d'après d'anciennes traditions, et qui s'est maintenu jusqu'à nos jours, autorisait le maître de chapelle, dans le cas où un morceau ne se terminerait pas exactement avec la partie correspondante de la messe, à le raccourcir en faisant, par un signe convenu, entonner par les basses une formule de cadence aussitôt saisie et achevée

par les autres voix : les magnifiques développements du contrepoint palestrinien étaient ainsi brusquement interrompus et tournaient court, à la façon d'une simple improvisation d'organiste.

Dans la même lettre à Guillaume de Mantoue, écrite en 1568, Palestrina avait encore demandé si le duc voulait qu'il se tînt, dans les messes qu'il lui destinerait, attaché à la claire compréhension des paroles. On se souvient que tel avait été, au dire du « pointeur » de la chapelle pontificale, l'unique objet en vue duquel, en 1565, les cardinaux Vitellozzi et Borromée avaient demandé aux chanteurs de leur faire entendre quelques messes. Trois ans après cette épreuve soi-disant décisive, Palestrina ne faisait pas de la clarté dans l'audition des paroles un article de foi musicale, et il se bornait à suivre ou à délaisser, suivant que le vent soufflait en poupe ou en proue, le courant nouveau d'opinion qui entraînait plusieurs de ses confrères. L'année même où, dans son second livre de messes (1567), il avait réuni des œuvres appartenant aux deux tendances, — la scolastique messe *Ad fugam* et celle du *Pape Marcel*, avait paru à Rome chez le même éditeur le premier livre des messes d'Animuccia, où se fait jour le désir d'innover dans le sens de la clarté et de la simplicité des formes. On ne regardait pas encore la « réforme » comme

accomplie sept ans après, puisque Vincenzo Ruffo, en 1574, dans la dédicace de ses psaumes à cinq voix, exprimait formellement l'intention de « montrer comment l'on pouvait introduire dans les offices une musique grave, douce et pieuse [1] ».

Il est vrai que déjà en 1554, dans la dédicace à Jules III de son premier livre de messes, Palestrina avait parlé de son désir d'employer, pour chanter les louanges de Dieu, des « rythmes plus délicats » et que dans celle du second livre, adressée à Philippe II, en 1567, il s'était retranché derrière « les conseils d'hommes très graves et très religieux », d'après lesquels il se proposait de décorer le sacrifice de la messe d'un genre nouveau de musique. Si ce genre avait été celui de la simplicité et de la netteté des paroles, Palestrina, comme pour l'art du développement thématique et l'emploi des artifices, eût pu s'inspirer simplement des maîtres néerlandais. Ne possédait-on point, en effet, dans l'œuvre de Josquin Deprés, de Clemens non papa, de Pierre de La Rue, de Brumel, et de leurs émules, des pièces libres de toute contrainte scolastique, de toute obscurité ? Brumel, entre autres, n'était-il pas l'auteur de cette messe

1. Torri, *Vincenzo Ruffo*, dans la *Rivista musicale italiana*, t. IV, 1897, p. 236.

de Dringhs qui figurait au répertoire de la chapelle pontificale, et qu'au dire d'Ambros, l'on aurait pu chanter en 1565 devant les cardinaux pour leur prouver que le sens des paroles était parfaitement entendu, et que, dans ces harmonies « claires comme du cristal », régnait précisément l'ordre et la limpidité qu'eussent pu souhaiter des réformateurs ?

De même que le « style palestrinien » existait avant Palestrina, de même la « réforme de la musique religieuse » se préparait avant le Concile de Trente et devait s'accomplir en dehors de lui, non pas comme l'œuvre préméditée d'un seul homme ou d'une seule assemblée, mais comme le résultat logique et inévitable d'une double évolution, religieuse et artistique. Sous l'impulsion du Concile, les membres de l'Église et ses serviteurs les plus zélés recherchaient l'amélioration de tout ce qui touchait au culte. La musique, qui en était un des premiers ornements, ne pouvait pas échapper à cet esprit d'examen et de revision. Aux considérations d'ordre religieux qui faisaient souhaiter d'y introduire certains changements, s'ajoutaient des raisons d'ordre purement artistique, insoupçonnées de ceux mêmes qui leur obéissaient : c'était, pour ainsi dire, le déplacement du centre de gravité de la composition musicale, qui passait peu à peu,

sans secousses, de l'école franco-flamande à l'école italienne. Le règne de la complication et des « artifices » touchait à sa fin. Palestrina, qui s'y était soumis, qui s'en était montré avec ardeur le champion, s'en écartait graduellement, pour devenir le centre d'un groupe de compositeurs religieux italiens, Festa, Animuccia, Ruffo, Nanino, et exprimer avec eux la tendance prédominante du génie italien vers la clarté, l'élégance, et l'expression des sentiments pieux, paisibles et contenus. Dans ce groupe, il brille par une science acquise à la forte école du Nord, et qu'il met en œuvre avec une infinie délicatesse. Horticulteur génial, il choisit parmi des milliers de fleurs les variétés dont il fait naître l'hybride nouveau, l'exemplaire parfait de la fleur idéale. Son rôle est moins de créer que d'accomplir et de pousser jusqu'à son dernier terme un style qu'après lui il faudra qu'on abandonne, puisque nul désormais ne pourra l'y surpasser.

V

S'il fallait essayer de donner à un lecteur étranger aux formes de la composition religieuse une idée de la différence qui existe entre la messe et le motet, on pourrait comparer l'une à la sym-

phonie et la seconde à l'ouverture ou à telle forme instrumentale bornée à un morceau unique, mais permettant l'emploi des moyens et des procédés les plus variés et les plus étendus. Au point de vue liturgique, le motet diffère de la messe par la diversité de ses textes et de sa destination. Tandis que les cinq parties de l' « ordinaire de la messe », destinées primitivement à être chantées par la communauté des fidèles, constituent, sur des paroles immuables, la matière de la composition d'une messe, un nombre infini de textes, qui varient chaque jour selon l'ordre de l'année liturgique, constituent « le propre » de l'office, et s'offrent aux musiciens pour servir de base à des motets. Extrêmement variés quant au contenu et à l'étendue, ces textes sont extraits de toutes les parties de l'Écriture sainte, — psaumes, cantiques, évangiles, — et des poèmes religieux en l'honneur de Dieu, de la Vierge ou des Saints, que le moyen âge chrétien y a joints, — hymnes, proses, et séquences. Les uns s'intercalent entre les cinq parties fondamentales de la messe, — offertoires, communions, — les autres trouvent place dans la célébration des divers offices, — heures, vêpres, complies, « salut ».

On ne s'étonnera donc point qu'une grande variété de formes musicales corresponde à une

grande variété de textes, de dimensions et de destination, et qu'aussi les compositeurs religieux, soit par obligation, dans leurs fonctions de maîtres de chapelle, soit par l'attrait d'un genre musical libre et plein de ressources, aient tous écrit des motets, et dans toutes les combinaisons vocales possibles.

Palestrina a laissé un total de motets, hymnes, offertoires, magnificat, lamentations, etc., qui dépasse quatre cents. Dans ce formidable ensemble figurent naturellement des ouvrages de dates fort éloignées et de valeur très inégale, qui, étudiés séparément, pourraient conduire à des conclusions opposées. Nous ne saurions donc entreprendre d'en examiner une portion même en détail, et nous devons chercher seulement à définir en quoi, chez Palestrina, se distingue le « style de motet ».

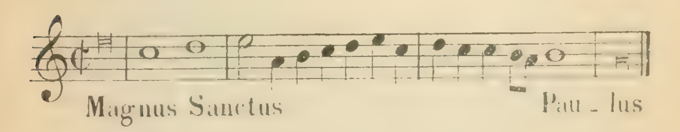
Il semblera tout d'abord que son premier caractère soit la libre invention des thèmes fondamentaux. Mais si ce principe sépare en effet du « style de messe » la très grande majorité des motets, il n'est pas cependant une règle absolue, et l'on peut citer des pièces qui sont composées d'après des morceaux antérieurs, — comme le *Tribularer si nescirem* à six voix, imité du *Miserere* de Josquin Deprés, — et d'autres qui se développent sur une mélodie liturgique, —

comme le *Beatus Laurentius* à cinq voix, et les *Hymnes*.

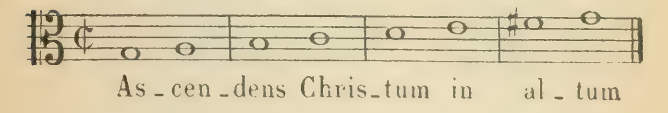
Les motets, dans lesquels on remarque un emploi suivi des procédés scolastiques, peuvent être regardés comme des œuvres de jeunesse, ou du moins de la période pendant laquelle Palestrina se tenait dans le sillage de Josquin Deprés et des maîtres français et flamands. Mais si d'autres pièces, en plus grand nombre, semblent, par la liberté de leurs formes, appartenir au temps de l'âge mûr et de la complète expansion du génie de Palestrina, on ne doit point oublier que dans cette direction aussi, les anciens maîtres avaient proposé les modèles d'un style aisé, mélodique, souple, où ne manquaient ni le charme musical, ni l'intérêt technique, ni les intentions expressives, révélées souvent par de curieuses petites touches pittoresques et descriptives.

Le contenu varié des textes de motets invitait souvent les compositeurs à des recherches de ce genre. Presque tous s'y essayaient, et Palestrina ne faillit point à l'usage. Ne se bornant pas à viser l'expression générale des sentiments indiqués par les paroles, il cherchait souvent à dépeindre par le rythme ou la direction de quelques notes de la mélodie le sens des mots principaux qu'il voulait souligner dans le

texte. Dans un motet en l'honneur du « grand saint Paul », il donnait au mot « magnus », par des notes longues, une allure majestueuse et solennelle :



Pour célébrer l'Ascension de Jésus, il faisait gravir, degré par degré, une octave à toutes les voix, avant de les lancer dans des formules jubilatoires d' « alleluia » disposées en canon :



L'on pourrait même avancer que l'idée d'ascension ou de descente ramenait presque toujours chez lui une forme mélodique appropriée. Bellermann a relevé dans le motet *Ego sum panis vivus* un passage caractéristique sous ce rapport, où la voix franchit un saut d'octave pour marquer le mot « ciel » et accentuer ensuite l'idée de descente[1].

Ces traits descriptifs, dont on a voulu attri-

1. Bellermann, *Der Contrapunkt*, 3e édit., p. 106.

buer l'invention à Jean-Sébastien Bach ou aux musiciens dramatiques du XVIIe siècle, se rencontrent chez la plupart des maîtres du XVIe siècle. On aurait tort de leur accorder une trop grande importance : mais l'on ne doit pas non plus les négliger, ne fût-ce que pour se convaincre que dans les œuvres de ce temps, comme dans toutes les œuvres achevées et durables, rien n'était dédaigné ni laissé au hasard et à ce que le public s'imagine être « l'inspiration ». Non seulement l'agencement polyphonique des parties était calculé pour répondre à toutes les conditions de plénitude harmonique et de science contrapuntique qu'exigeait une technique très raffinée, mais le moindre dessin, le simple linéament vocal d'un thème principal ou accessoire, était attentivement tracé de manière à correspondre à la fois au traitement musical qu'il devait subir, et au contenu du texte.

Le mérite expressif de ces très petits détails est cependant secondaire et peut parfois entraîner le musicien jusqu'à des recherches puériles. On ne songera pas à adresser ce reproche aux morceaux dans lesquels, au-dessus de la signification particulière des mots, Palestrina s'est efforcé de traduire à grands traits un sentiment général. On admirera l'expression de pieuse mélancolie ou de douleur résignée dont, au mi-

lieu d'un tissu musical splendide, il a rempli son motet *Sicut cervus desiderat*, ou l'accent d'amertume et de crainte que respire celui à cinq voix : *Peccantem me quotidie*. Avec Ambros, on fera des motets à la Vierge un groupe spécial dans son œuvre, où brilleront d'un éclat radieux et mystique le *Salve regina* à cinq voix, l'*Assumpta est Maria*, à six, le *Quæ est ista* à quatre, toutes les versions de l'*Ave Maria*, de l'*Ave, regina cælorum*, de l'*Alma redemptoris*, répandues dans ses différents livres, et le magnifique et célèbre *Stabat mater* à huit voix.

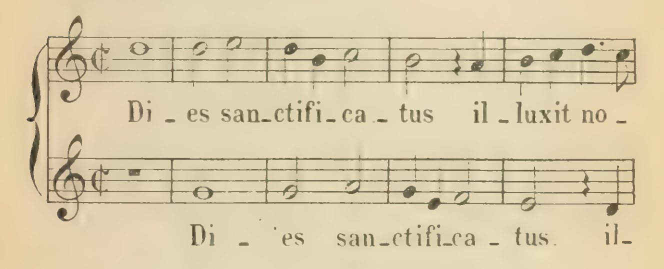
A cette œuvre, que les auditions annuelles des « chanteurs de Saint-Gervais » ont depuis quelques années rendue presque populaire en France, se rattache le souvenir des efforts tentés par Richard Wagner, pendant les années 1842-1844, qu'il passa au service de la cour de Saxe, à Dresde, pour introduire à la chapelle royale « la vraie musique d'église catholique a cappella ». Il en avait choisi pour specimen le *Stabat mater* de Palestrina, avec quelques autres pièces. Quoique sa tentative fût faite « en pure perte », il résulta pour lui, de ce contact avec l'art palestrinien, une profonde impression, dont la trace est sensible dans ses œuvres de cette époque, et dont le souvenir ne s'était pas effacé, lorsqu'il

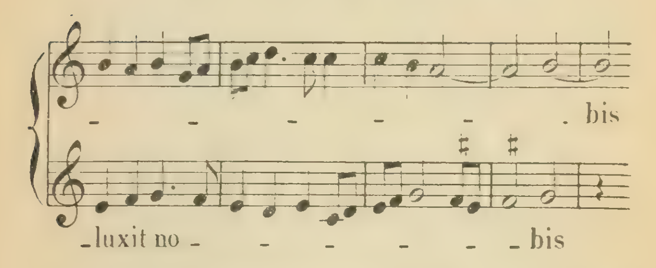
fit paraître, en 1861, la brochure intitulée *Die Zukunftmusik*, qui contient le beau et célèbre passage sur la splendeur de l'ancienne musique religieuse : « De la vogue de l'opéra en Italie date, pour le connaisseur, le déclin de la musique italienne. C'est là une assertion qui, par son évidence éclatante, frappera tout esprit parvenu à une notion complète de la sublimité, de la richesse, de l'inexprimable profondeur expressive de la musique sacrée en Italie pendant les siècles précédents. Qui pourrait, par exemple, après avoir entendu le *Stabat mater* de Palestrina, tenir la musique italienne d'opéra pour une fille légitime de cette admirable mère[1] ? »

Quelquefois, par l'emploi prédominant des voix élevées, Palestrina semble vouloir donner l'impression d'un chœur d'anges ou de vierges, et il atteint à des effets d'une grâce infinie et d'une transparence vaporeuse. Le même procédé lui sert, dans le motet *Laudate pueri Dominum*, à huit voix, à souligner le sens du texte, tout le début n'en étant chanté que par les enfants. C'est aussi par des dessins mélismatiques poussés jusque dans les registres aigus que Pales-

1. Une édition du *Stabat mater* de Palestrina, avec les signes de mouvements et de nuances ajoutés par Wagner pour les exécutions de Dresde, fut publiée à Leipzig vers 1877, par les soins de Liszt.

trina accentue souvent l'éclatant coloris de ses nombreux motets de « jubilation ». Par exemple, dans son motet pour le jour de Noël, *Dies sanctificatus,* à quatre voix, ce sont les voix supérieures qui exposent en duo le premier dessin mélodique :





Un autre intéressant motet de Noël, *Hodie Christus natus est,* à huit voix, concentre l'expression de la joie religieuse dans l'exclamation répétée « noe, noe », ce pieux cri d'allégresse du moyen âge chrétien, que le peuple poussait dans les rues, en guise de vivat, les jours de réjouissances publiques, et que des artistes de toutes les écoles ont traduit musicalement

en des pages de sentiment opposé, selon leur génie et leur foi. On aurait beau jeu à imaginer une glose littéraire sur la traduction de ce « noe, noe » dans les motets qu'après Palestrina l'Italien Nanino, le Hollandais Sweelinck et l'Allemand Schütz ont écrits sur le même texte : chacun pourrait apparaître comme représentant, dans la nuit de Noël, un des trois groupes différents d'adorateurs du divin enfant, — le morceau de Nanino, tout blanc de lumière, dans les sonorités aiguës de ses réponses joyeuses et pressées, personnifiant la troupe des anges ; celui de Sweelinck, grave, recueilli, austère, le groupe des bergers ; et l'œuvre de Schütz, solennelle, pompeuse et riche, le cortège des rois mages.

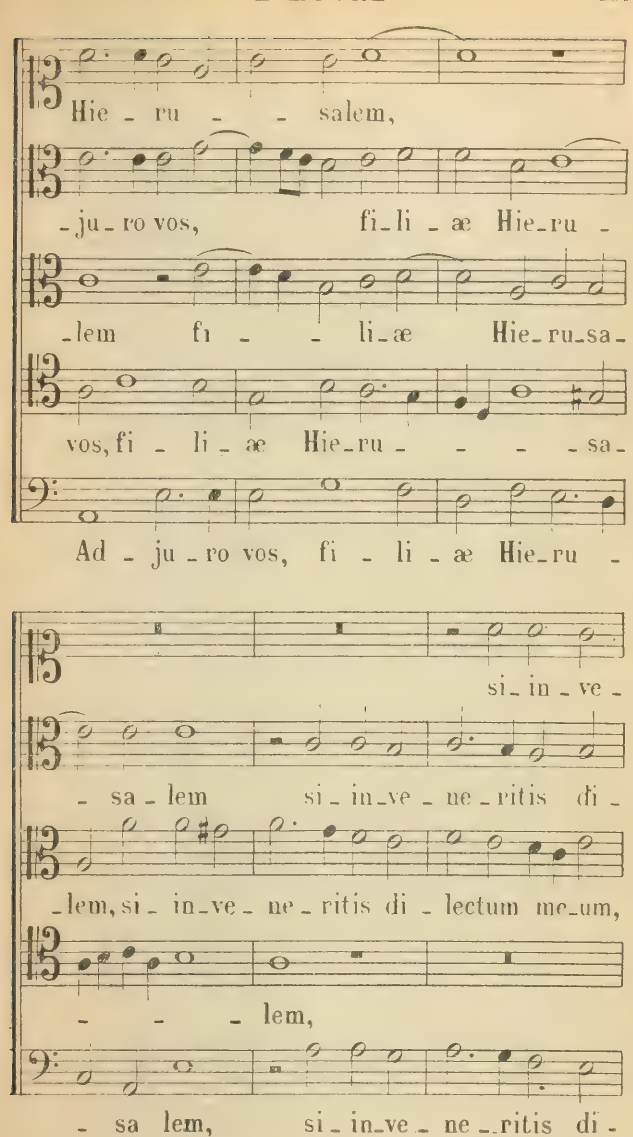
Le livre de motets tirés du Cantique des cantiques, que Palestrina dédia à Grégoire XIII, tient une place à part dans son œuvre. Il s'y était proposé, selon sa dédicace, de donner à ses nouvelles pièces « plus de vivacité » que l'on n'avait coutume d'en attendre des compositions religieuses, et, ce faisant, il pensait se rapprocher davantage du sujet. Ainsi que l'a fait remarquer Chrysander[1], le texte du Cantique de Salomon était pris par Palestrina, ainsi que par

1. *Allgemeine musikalische Zeitung*, année 1881, p, 133.

tous les artistes de son temps, dans le sens purement prophétique et sacré, et nullement dans celui tout profane et érotique, que l'époque moderne a été la première à y attacher. Italien et catholique du XVIe siècle, Palestrina a composé dans une intention religieuse une œuvre qu'il faut envisager seulement du point de vue où elle a été conçue. Son étude est de celles qui intéresseront le plus et feront le mieux connaître l'aspect expressif de l'art de Palestrina, et ce qui, sous ce rapport, le différencie nettement d'avec l'art de la période suivante.

Jamais le maître romain n'incline vers une interprétation tant soit peu dramatisée des textes. Ceux mêmes dont à peu d'années de là les musiciens d'une nouvelle école allaient tirer tout naturellement des sujets de monodies ou de dialogues, conservent chez lui l'acception impersonnelle, et, partant, toujours parfaitement religieuse, que leur donnaient Josquin Deprés et ses émules. Qu'on lise, par exemple, dans ce livre de motets sur le Cantique des cantiques, la pièce admirable sur les paroles *Adjuro vos, filiæ Hierusalem.* La fiancée qui supplie les filles de Jérusalem de porter à son bien-aimé un message d'amour, s'exprime par les bouches réunies du chœur à cinq voix :


Ad-ju-ro vos, fi-li-æ Hieru-salem Hierusa-
Ad-juro vos, fi-li-æ Hieru-sa
Ad-
-lem. Hie- - -ru-salem,
lem, Hie-ru- - - -salem, ad-
-ju-ro vos, fi-li-æ Hie-ru-sa-
Ad-ju-ro


Hie - ru - - salem,
- ju - ro vos, fi - li - æ Hie - ru -
- lem fi - - li - æ Hie - ru - sa -
vos, fi - li - æ Hie - ru - - - - sa -
Ad - ju - ro vos, fi - li - æ Hie - ru -
si - in - ve -
- sa - lem si - in - ve - ne - ritis di -
- lem, si - in - ve - ne - ritis di - lectum me - um,
- - - lem,
- sa lem, si - in - ve - ne - ritis di -

Tous les maîtres des anciennes écoles traitaient ainsi d'une façon abstraite, en style contrapuntique, les textes dialogués, non seulement dans le domaine religieux, — motets sur les évangiles, compositions de la Passion, — mais dans le domaine profane, — madrigaux, chansons. Palestrina se conforme à toutes leurs traditions et il faut se garder de voir en lui, sous ce rapport, un novateur et un ancêtre de l'oratorio.

VI

L'action de Palestrina dans le domaine profane fut loin d'être aussi féconde que dans le domaine religieux, et si l'on ne possédait de lui que ses madrigaux, on ne pourrait lui assigner qu'un rang subalterne dans l'armée musicale du XVIe siècle, où plusieurs maîtres, sous beaucoup de rapports, l'emporteraient sur lui. On serait cependant mal fondé à conclure de ce fait à la totale insignifiance de son œuvre madrigalesque, de même que l'on serait impardonnable de répéter à ce sujet les reproches des écrivains qui concluaient de l'identité d'aspect dans la notation des madrigaux et des motets, à l'identité de style dans les deux genres.

Le madrigal, qui apparut vers 1533 comme un agrandissement des frottoles, avait été immédiatement accueilli avec faveur par le public « mélomane » de l'Italie, et cultivé, à la suite de Festa, Verdelot, Willaert, Arcadelt, par les maîtres de toutes nationalités. Dans l'ensemble de leurs ouvrages, la forme poétique du madrigal apparaît comme tellement élastique, qu'à peine peut-on la définir autrement qu'« un intermédiaire entre la prose et la poésie » ; ni le nombre des vers, ni leur mesure, ni l'ordre des rimes, n'y sont soumis à des règles fixes, et la seule chose qui maintient entre les pièces ainsi dénommées un lien de conformité, c'est qu'elles n'ont toutes qu'une seule strophe, et que l'amour en reste le thème invariable.

Les compositeurs ne s'astreignaient pas à écrire sur de véritables madrigaux poétiques les pièces auxquelles ils donnaient ce même titre. Toutes les formes de la poésie lyrique italienne, sonnet, canzone, sestine, stanze, leur paraissaient également appropriées à cet usage. Tantôt ils détachaient d'une longue pièce le couplet unique nécessaire à leur œuvre qui, par le choix du sujet, conservait le caractère d'un poème d'amour ; tantôt ils mettaient en musique toute une suite de stances, en autant de morceaux différents qui s'enchaînaient sans se répéter. La qua-

lité de l'étoffe littéraire sur laquelle ils venaient jeter leurs broderies sonores leur était indifférente. Sans doute, Pétrarque était resté toujours fort « à la mode » et ses pièces lyriques devenaient souvent l'objet de nouvelles traductions musicales. Mais, en ce temps où presque pas un Italien cultivé ne manquait de jouer au poète, les textes, bons ou mauvais, s'offraient en foule. Rarement les noms des versificateurs se trouvaient joints, dans les recueils musicaux, à ceux des compositeurs : sous ce rapport, le livre de Tomaso Cimello, qui a été cité dans un chapitre précédent, formait une exception.

Parmi les madrigaux de Palestrina se reconnaissent quelques textes de Pétrarque. Sur une dizaine d'autres pièces, les noms de Nicola Amanio, de Pietro Bembo, de Sannazar, de Fr. Coppetta, de G.-B. Strozzi, de Ippolito Capilupi, ont été rétablis, au prix de longues recherches, par M. Rudolf Schwartz. Nous avons dit que quelques-unes de ces poésies avaient trait à des événements contemporains, — mariages princiers, victoire de Lépante, mort d'Annibal Caro, éloge de François Roussel, — et que peut-être le musicien lui-même pouvait en avoir écrit les paroles.

La même rivalité qui se remarquait entre les maîtres pour le traitement contrapuntique de

certains motifs célèbres, se produisait pour l'adoption de quelques textes de madrigaux auxquels leur mérite poétique ou leur contenu sentimental semblaient conférer une aptitude mélodique particulière, à moins encore que tout simplement le fait d'avoir été déjà mis en musique ne suffît à les désigner indéfiniment au choix des compositeurs. Alfonso della Viola semble avoir écrit le premier un morceau sur la strophe anonyme « Io son ferito », qui parut en 1539 dans son premier livre de madrigaux. Celui de Palestrina fut inséré dans un recueil en 1561 et plusieurs fois réimprimé jusqu'à 1596. Les dates de publication de ceux de Jacopo da Nola, Giovanni de Castro, Pinello di Gherardi, Giovanni Ferretti, Luca Marenzio, Francesco dal Sole, Rinaldo de Mel, Ippolito Sabino, Hans Leo Hasler, qui parurent tous entre 1566 et 1590, ne sont évidemment pas toujours indicatrices de la date de composition, et quelques-unes de ces pièces pourraient avoir été antérieures à celles de Palestrina. Mais, malgré la grande renommée dont, sur la fin de sa vie, jouissait l'illustre maître, et le respect admiratif que lui témoignaient ses confrères, ceux-ci ne croyaient pas se montrer présomptueux lorsqu'ils se servaient après lui des mêmes textes ou des mêmes thèmes. On vit même, en 1589, Lodovico Balbi reprendre le

« cantus » d'un ancien madrigal de Palestrina : *Mentre ch'al mar*, pour en faire, par la composition de quatre nouvelles parties vocales, un autre madrigal à cinq voix. Ce morceau fut publié dans le recueil intitulé : *Musicale Esertitio di Ludovico Balbi, maestro di capella del Santo di Padoa, a cinque voci*, où sont traités de la même manière vingt-sept morceaux des plus célèbres madrigalistes du XVI[e] siècle, Arcadelt, Ingegneri, Orlando di Lasso, Marenzio, Cipriano de Rore, Ruffo, Willaert, et autres.

Comme les frottoles, les premiers madrigaux avaient été composés librement, c'est-à-dire sans l'appui d'un thème fondamental étranger, choisi et non inventé par le compositeur. Les contrapuntistes flamands et français fixés en Italie, qui contribuèrent d'abord le plus fortement aux progrès de cette forme artistique, s'étaient pliés à cette manière de voir, ainsi qu'à l'adoption d'un style relativement très simple, où apparaissaient rarement les recherches techniques, les canons rigoureux, les combinaisons de signes de mesure. La simplicité voulue était portée à son apogée dans des morceaux disposés en style plutôt homophonique que polyphonique, et souvent sur un plan symétrique, soit avec répétition d'une même partie de la composition sur les deux quatrains d'un sonnet, les

deux tercets suivants recevant une autre musique, soit dans une forme comportant après la seconde partie le retour de la première, comme dans l'air avec « da capo » des siècles postérieurs. Il était généralement d'usage d'écrire les madrigaux à cinq voix, tout au moins à quatre, et de laisser aux « villanelles » la disposition à trois voix des anciennes pièces profanes italiennes.

M. Peter Wagner a distingué l'ordre chronologique des madrigaux de Palestrina par la comparaison de leurs procédés de composition[1]. Les plus anciens, — publiés en 1555 ou insérés à diverses époques et parfois tardivement, dans des recueils, — œuvres de jeunesse et souvent d'un talent encore « incomplet », se rapprochent du style de motet. Ils sont en quelque sorte timides, dénués d'expression et n'offrent pas cette coupe heureuse, cette élégante clarté, que l'on admire dans les productions d'une époque postérieure. Palestrina lui-même reconnaissait la distance qui sépare ses premiers de ses derniers madrigaux lorsque, dans la dédicace du volume imprimé en 1586, il qualifiait ceux-ci de « fruits mûrs ». Ces morceaux intéressent en effet par « une allure mélodique extraordinairement

1. P. Wagner, *Das Madrigal und Palestrina*, dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, t. VIII, 1892, p. 423 et suiv.

vive, animée et légère », une recherche attentive de l'expression des paroles et de la justesse de leur accentuation, et une adroite conciliation des éléments opposés qui constituaient la caractéristique des deux anciens aspects du madrigal. Cette conciliation avait lieu par l'emploi atténué des procédés contrapuntiques, qu'affectionnaient les héritiers des traditions néerlandaises, et leur mélange avec « l'écriture simple » à laquelle s'étaient tenus les successeurs des vieux frottolistes italiens.

C'est ainsi que, dans la musique profane comme dans la musique religieuse, le génie de Palestrina nous apparaît toujours identique à lui-même, éminemment conservateur, et habile entre tous à opérer un choix délicat d'éléments préexistants, qu'il fait siens par la perfection des formes nouvelles qu'il leur donne et du travail dans lequel il les assemble, et qu'il transforme en un métal d'une finesse et d'une homogénéité incomparables.

La différentiation du « syle de motet » et du « style de madrigal » est réalisée d'abord, dans les « fruits mûrs » de Palestrina, par le choix des signes de mesure, qui commandent, dans les pièces profanes, un mouvement plus rapide et une allure plus légère. En second lieu, la trame harmonique comporte, dans le maintien

même de l'ancienne tonalité et du genre diatonique, une introduction plus fréquente d'intervalles altérés, qui n'approche pas cependant des hardiesses tentées à la même époque et précisément dans le madrigal, par les audacieux expérimentateurs du « chromatisme » et de l'« enharmonie ». Enfin la tendance à l'expression revêt aussi des formes particulières et très raffinées dans la « peinture musicale » ou la traduction pittoresque et descriptive du « mot à mot » dans le texte.

Ce genre de recherches était extrêmement cher à tous les madrigalistes, et les historiens qui ont étudié leurs œuvres en ont cité de nombreux et souvent très curieux exemples. Les musiciens qui rencontraient dans le texte les syllabes de la solmisation, — comme dans les mots RE*spiro*, MI*sero*, SOL*o*, — ne manquaient guère de les placer sur les notes qui portaient ces noms ; ils exprimaient par des repos, des silences, des tenues ou des répétitions d'un même son, les idées contenues dans les verbes respirer, soupirer, s'arrêter, s'obstiner ; sur les adjectifs long, bref, etc., ils plaçaient des longues ou des brèves ; sur les mots douleur, larmes, mort, désespoir, des accords altérés ou des intervalles chromatiques ou enharmoniques. Palestrina, que nous avons vu employer

dans quelques-uns de ses motets des procédés analogues, et faire par exemple monter ou descendre les voix selon qu'il était question dans le texte d'ascension ou de descente, ne manque pas, dans ses madrigaux, de s'ingénier à ces sortes de jeux. Tantôt il souligne « la brève joie » ou « la longue peine » dont le poème fait mention, par une notation composée des valeurs correspondantes ; tantôt le mot « soupir » amène dans toutes les voix un arrêt de la phrase, produit par le signe qui porte ce nom ; presque partout les idées de « joie » et de « plaisir » sont traduites par des mélismes brillants, les exclamations douloureuses, comme « ohimè ! » par des syncopes, les terminaisons interrogatives par des suspensions[1].

Le retour bientôt presque stéréotypé de semblables formules aurait pu, sans doute, à la longue, créer dans le langage musical une sorte de vocabulaire convenu, un répertoire de « lieux communs ». Il n'en faudrait cependant pas condamner trop sévèrement la minutie, puisque, comme le choix des mots dans la versification, de telles nuances pouvaient devenir le corollaire de l'expression. Quel que soit d'ailleurs le jugement que l'on doive en porter, elles font

1. Voy. P. Wagner, *Palestrina als weltlicher Komponist*, passim.

partie intégrante du « style de madrigal » et par là s'opposent à toute traduction du texte de ces morceaux dans une langue étrangère, où elles se trouveraient tantôt perdues et tantôt placées à contre-sens. En souhaitant donc de voir se répandre, en France, par l'exécution, la connaissance des madrigaux de Palestrina et de ses contemporains, l'on doit protester contre toute tentative de les voir publier ou chanter autrement que dans leur idiome original.

Dans quelques morceaux, Palestrina semble avoir tendu vers l'expression individuelle, à laquelle évidemment la distribution d'un texte entre les quatre ou cinq voix d'une pièce polyphonique laissait peu de moyens de se faire jour. Le caractère d'impersonnalité qui résultait de cette construction musicale, et qui convenait si bien aux œuvres religieuses, puisque les textes liturgiques exprimaient le témoignage collectif de la foi et de la piété de toute la communauté des fidèles, devait peu à peu se révéler moins approprié aux textes profanes dans lesquels les confidences amoureuses d'un berger ou les plaintes d'une amante abandonnée passaient par toutes les voix du chœur, pour se répondre et se répéter en canons ou en imitations. Certains passages de quelques madrigaux de Palestrina le montrent donc, avec quelques-uns de

ses rivaux, arrêté à l'entrée du chemin qui devait conduire les musiciens de la période suivante vers un genre nouveau d'expression : la monodie. Le madrigal *Soave fia il morir*, un des plus beaux échantillons de son talent dans le domaine profane, est à citer à ce point de vue, pour l'emploi du contrepoint « note contre note » qui, sans supprimer la pluralité des voix, mais en évitant l'entre-croisement des dessins, le rapproche du style monodique. Ce rapprochement était rendu plus sensible encore par l'usage, alors très répandu, de remplacer par des instruments plusieurs parties vocales, un seul chanteur figurant au milieu d'un groupe arbitrairement composé de flûtes, de violes, ou de luths.

Pendant longtemps les musiciens et le public modernes n'ont guère connu, de tous les madrigaux de Palestrina, que celui sur les paroles : *Alla riva del Tebro*, du deuxième livre, dont le P. Martini avait donné une réimpression, et que l'édition et les concerts du prince de La Moskowa avaient popularisé en France, autant toutefois que le terme « popularité » puisse jamais s'appliquer à une œuvre du XVI[e] siècle. Hawkins et Kiesewetter en avaient publié deux autres, mais qu'il fallait aller chercher en de gros livres d'histoire, écrits en langue étrangère ; et, d'une manière générale, les artistes et les critiques

qui s'approchaient de Palestrina s'absorbaient uniquement dans l'étude de ce qui constitue la part la plus considérable et certainement la plus admirable de son œuvre : la musique religieuse. Il fallut la publication des œuvres complètes pour les obliger à s'occuper aussi des livres de madrigaux, où ils durent aussitôt reconnaître que de charmantes et aimables compositions, point du tout indignes du grand maître, se trouvaient répandues. Quelques-unes, en ces dernières années, ont été réimprimées séparément et exécutées en public. D'autres encore mériteraient le même honneur. Rien ne serait plus intéressant, et n'avancerait mieux notre connaissance comparée de l'art profane italien du XVIe siècle, que la réunion et l'audition d'ouvrages similaires : par exemple, de la série des pièces composées par Palestrina et ses rivaux sur la strophe *Io son ferito ;* et il y aurait aussi un grand intérêt à pouvoir confronter le madrigal de Palestrina *Vestiva i colli* non seulement avec la messe qu'il composa lui-même sur son propre morceau, mais encore avec le madrigal à six voix de Ippolito Sabino et la messe à cinq voix de Giovanni-Maria Nanino, qui portent le même titre.

Les « madrigaux spirituels » que Palestrina écrivit, sur des paroles italiennes, pour les

réunions de la Congrégation de l'Oratoire, se rapprocheraient plutôt, par leur destination religieuse, des motets que des madrigaux proprement dits, si le maître ne les avait à dessein tenus éloignés du style serré, recherché et riche, dans lequel il se plaisait à composer ses œuvres pour l'Église. On les intitulerait volontiers des « Cantiques en langue vulgaire » si ce terme n'avait été, dans toutes les communautés chrétiennes, malheureusement avili par de déplorables adaptations de « paroles de dévotion » aux « airs » les moins appropriés à les recevoir. Comme les madrigaux profanes, les madrigaux spirituels sont des compositions de forme libre et de style clair, simple et élégant. On y trouve la belle suite de pièces sur les *Vergini* de Pétrarque, cette suite dont la tendre et mélancolique piété semblait à Baini inspirée par la douleur intime d'un veuvage dont les découvertes des érudits modernes ont détruit la poésie, en prouvant sa courte durée. Tout simplement, Palestrina avait voulu, dans ces morceaux, chanter en langue vulgaire les grâces mystiques et les vertus de la Vierge Marie, qu'en latin, langue liturgique, il avait, dans ses motets, si souvent et si magnifiquement célébrées. Il ne pouvait trouver, pour ce faire, un texte plus délicat, plus populaire, plus musical, que les

beaux vers de Pétrarque, déjà auparavant mis en musique par Cipriano de Rore (en 1548), Alessandro Romano, Giovanni Payen, Francesco Portinaro, Orazio Faa, Filippo Duc, Matteo Asola, V. Bastini, V. Ruffo, Alessandro Milleville (1584). On ne connaît guère aujourd'hui que les titres de toutes ces compositions, dont quelques-unes peut-être pourraient rivaliser avec celles de Palestrina.

Malgré les difficultés qu'à aucune époque aucun génie ne s'est vu épargner, on peut dire en concluant que le maître prénestin a, somme toute, vécu la plus belle vie et obtenu la plus grande récompense qu'un artiste puisse rêver. Vivant, il a connu la sainte joie du travail, et cueilli la fleur enivrante de la gloire et du succès. Lui disparu, son œuvre s'est endormie d'un sommeil qui était non la mort, mais le repos, et duquel, après que des siècles se furent écoulés, on la vit s'éveiller, au milieu des ruines de plusieurs écoles de composition, au milieu aussi des chefs-d'œuvre amoncelés par de nouveaux créateurs, et se lever, toujours jeune, pure, émouvante et belle, pour donner à de lointaines générations la leçon de la beauté, et recevoir leur hommage.

CATALOGUE

DES ŒUVRES DE PALESTRINA

Une *Bibliographie* complète de l'œuvre de Palestrina exigerait tout un volume. Il est d'autant moins nécessaire de l'entreprendre, que l'éditeur des *Œuvres complètes* du maître promet de l'offrir aux lecteurs dans son XXXIIIe et dernier tome. Nous nous bornerons donc à mentionner sommairement, dans l'ordre chronologique, les éditions publiées du vivant de Palestrina ou après sa mort, et formées *entièrement* de ses œuvres. Nous indiquerons pour chacune le tome de l'édition complète (Leipzig, Breitkopf et Härtel), dans lequel elle se trouve reproduite en partition, et nous renverrons aux préfaces des divers volumes de cette édition, ainsi qu'aux ouvrages de bibliographie musicale énumérés ci-après, pour la liste des morceaux de Palestrina publiés *séparément* dans des recueils collectifs.

1554. Missarum cum 4 et 5 vocibus, liber primus. Rome, Valerio et Aloysio Dorico, 1554. Déd. au pape Jules III. — Contient les messes à quatre voix : *Ecce sacerdos magnus*, *O regem cœli*, *Virtute magna*, *Gabriel arcangelus*, à quatre voix; *Ad cœnam agni providi*, à cinq voix. — Rééditions : 1572, Rome, Aloysio Dorico ; 1590, Venise, Vincenti ; 1591, Rome, Aless. Gardano, avec deux messes ajoutées : *Pro defunctis*, à cinq voix, et *Sine nomine*, à six voix ; 1596, Venise, Angelo Gardano, idem; 1608, Rome, héritiers Dorici. — Œuvres complètes, t. X.

1555. Premier livre de madrigaux à quatre voix. La première édition, donnée à Rome par Val. et Al. Dorici, en 1555, n'a pas été retrouvée. — Rééditions : 1568, Venise, per Claudio Merulo; 1574, idem ; 1583 et 1587, Venise, Amadino ;

1588, Venise, Vincenti ; 1594, Venise, Angelo Gardano ; 1596, Venise, héritiers Scot ; 1605, Venise, Angelo Gardano. — Œuvres complètes, t. XXVIII.

1563. Premier livre de motets à quatre voix : MOTECTA FESTORUM ANNI CUM COMMUNI SANCTORUM 4 VOCIBUS. — La première édition n'a pas été retrouvée. Réimpressions : 1571 et 1574, Venise, les fils d'Ant. Gardano ; 1579, Venise, Angelo Gardano ; 1585, Rome, Aless. Gardano ; 1590, Rome, Coattino ; 1595, Venise, héritiers Scot ; 1601, Venise, Angelo Gardano ; 1613, Anvers, Phalèse ; 1622, Rome, Soldi. — Œuvres complètes, t. V.

1567. MISSARUM... LIBER SECUNDUS. Rome, héritiers Dorici, 1567. Déd. à Philippe II. Contient sept messes : *De beata Virgine*, *Inviolata*, *Sine nomine*, *Ad fugam*, à quatre voix ; *Aspice Domine*, *Salvum me fac*, à cinq voix ; *du Pape Marcel*, à six voix. — Rééditions : 1598, Venise, Ang. Gardano ; 1600, Rome, Murti. — Voy. ci-après, aux dates 1581 et 1619. — Œuvres complètes, t. XI.

1569. LIBER PRIMUS MOTETTORUM QUÆ PARTIM 5, PARTIM 6, PARTIM 7 VOCIBUS CONCINUNTUR. Rome, héritiers Dorici, 1569. Rééditions : 1579, Venise, Angelo Gardano ; 1586, 1590, 1600, Venise, Scot. — Œuvres complètes, t. I.

1570. MISSARUM... LIBER TERTIUS. Rome, héritiers Dorici, 1570. Déd. à Philippe II. Contient huit messes : *Spem in alium*, *Primi toni* [Io mi son giovinetta], *Brevis*, *de Feria*, à quatre voix ; *de l'Homme armé*, *Repleatur os meum*, à cinq voix ; *de Beata Virgine*, *Ut re mi fa sol la*, à six voix. — Rééditions : 1594, Venise, Ang. Gardano ; 1596, 1598, 1599, idem, sans la huitième messe. — Œuvres complètes, t. XII.

1572. MOTETTORUM QUÆ PARTIM 5, PARTIM 6, PARTIM 7 VOCIBUS CONCINUNTUR, LIBER SECUNDUS. Venise, Scot, 1572. — Rééditions : 1573, 1577, 1580, 1588, idem ; 1594, Venise, Ang. Gardano. — Œuvres complètes, t. II.

1575. MOTETTORUM QUÆ PARTIM 5, PARTIM 6, PARTIM 8 VOCIBUS CONCINUNTUR, LIBER TERTIUS. Venise, Scot, 1575. — Rééditions : 1581 et 1589, Venise, héritiers Scot ; 1594, Venise, Ang. Gardano. — Œuvres complètes, t. III.

1581. MOTECTORUM 4 VOCIBUS, LIBER SECUNDUS. Venise, Ang. Gardano, 1581. — Rééditions : 1590, 1590, Rome, Coattino ; 1596, 1604, Venise, Ang. Gardano ; 1606, Venise, héritiers Scot. — Œuvres complètes, t. V.

1581. Il primo libro de madrigali a 5 voci. Venise, Angelo Gardano, 1581. — Rééditions : 1593, non retrouvée ; 1604, Venise, Ang. Gardano. — Œuvres complètes, t. XXIX.

1581. En cette année parut un recueil intitulé : Missarum cum 4 vocibus, liber primus. Brescia, Bozzola qui fut réédité en 1590 à Milan, héritiers Tini, et en 1605 et 1608, à Venise, Giac. Vincenti. Il était formé des trois messes du *Pape Marcel* (arrangée à quatre voix), *Sine nomine*, du deuxième livre, et *Brevis*, du troisième livre.

1582. Missarum... liber quartus. Venise, Angelo Gardano, 1582, Déd. au pape Grégoire XIII. Contient sept messes sans titres. — Œuvres complètes, t. XIII.

1584. Motettorum 5 vocibus, liber quartus, ex canticis Salomonis... Rome, Aless. Gardano, 1584. — Rééditions : 1584, idem ; 1584 et 1587, Venise, Ang. Gardano ; 1588, Venise, Vincenti ; 1596, Venise, Scot ; 1601, Venise, Ang. Gardano ; 1603, Venise, Scot ; 1608, Venise, Raverio (avec basse continue ajoutée) ; 1613, Venise, B. Magni ; 1650, Rome, Mascardi. — Œuvres complètes, t. IV.

1584. Motettorum 5 vocibus... liber quintus... Rome, Aless. Gardano, 1584 ; Rééditions : 1588, Venise, Scot ; 1595, Venise, Ang. Gardano ; 1601, Venise, héritiers Scot. — Œuvres complètes, t. IV.

1586. Il secondo libro de madrigali a 4 voci. Venise, héritiers Scot, 1586. — Œuvres complètes, t. XXVIII.

1588. Lamentationum liber I, 4 vocibus. Rome, Aless. Gardano, 1588. — Réédition : 1588, Venise, héritiers Scot. — Œuvres complètes, t. XXV.

1589. Hymni totius anni... 4 vocibus concinendi... Rome, Tornerio, 1589. — Rééditions : 1589, Venise, Ang. Gardano ; 1625, Rome, Soldi (avec basse continue) ; 1644, Anvers, Moretus (avec changements d'après le bréviaire de 1631). — Œuvres complètes, t. VIII.

1590. Missarum... liber quintus... Rome, Coattino, 1590. Déd. au duc Guillaume de Bavière. — Contient huit messes : *Æterna Christi munera*, *Jam Christus astra ascenderat*, *Panis quem ego dabo*, *Iste confessor*, à quatre voix ; *Nigra sum*, *Sicut lilium*, à cinq voix ; *Nasce la gioia mia*, à 6 voix. — Réédition : 1591, Venise, Scot, avec adjonction de la messe *Sine nomine*, à 6 voix, jointe la même année à la réédition du livre I. — Œuvres complètes, t. XIV.

1591. MAGNIFICAT OCTO TONUM LIBER PRIMUS .. Rome, Aless. Gardano, 1591. — Réédition : 1591, Venise, Ang. Gardano. — Œuvres complètes, t. XXVII.

1593. OFFERTORIA TOTIUS ANNI... 5 VOCIBUS CONCINENDA... Pars prima et pars secunda, Rome, Coattino, 1593. — Rééditions : 1594, 1596, Venise, Ang. Gardano. — Œuvres complètes, t. IX.

1593. LITANIÆ DEIPARÆ VIRGINIS MUSICA... CUM 4 VOCIBUS... Rome, Coattino, 1593 ; Réédition : 1600, Venise, Ang. Gardano. — Œuvres complètes, t. XXVI.

1594. MISSÆ QUINQUE 4 AC 5 VOCIBUS CONCINATUS... LIBER SEXTUS... Rome, Coattino, 1594. — Déd. au cardinal Aldobrandini. — Contient cinq messes : *Dies sanctificatus*, *In te Domine speravi*, *Sine nomine* [Je suis deshéritée], *Quam pulchra es*, à quatre voix; *Dilexi quoniam*, à cinq voix. — Réédition: 1596, Venise, Ang. Gardano, avec adjonction d'une messe à cinq voix, *Ave Maria*. — Œuvres complètes, t. XV.

1594. MISSÆ QUINQUE, 4 AC 5 VOCIBUS... LIBER SEPTIMUS... (posthume). Rome, Coattino, 1594. Déd. par Igino Pierluigi au pape Clément VIII. Contient cinq messes : *Ave Maria*, *Sanctorum meritis*, *Emendemus*, à quatre voix ; *Sacerdos et pontifex*, *Tu es pastor ovium*, à cinq voix. — Rééditions : 1595, Rome, Coattino, avec adjonction d'une messe à six voix, *Ad bene placitum*, reproduite en 1600 dans le dixième livre de messes sous le titre : *Illumina oculos meos* ; 1609, Venise, Scot. — Œuvres complètes, t. XVI.

1594. DELLI MADRIGALI SPIRITUALI A CINQUE VOCI... LIBRO SECONDO... Rome, Coattino, 1594. — Œuvres complètes, t. XXIX.

1599. MISSARUM... LIBER OCTAVUS... Venise, héritiers Scot ; publ. par T. de Argentis, 1599. — Contient six messes : *Quem dicunt homines*, *Dum esset summus pontifex*, à quatre voix : *O admirabile commercium*, *Memor esto*, à cinq voix ; *Dum complerentur*, *Sacerdotes Domini*, à six voix. — Réédition . 1609, Venise, héritiers Scot. — Œuvres complètes, t. XVII.

1599. MISSARUM.. LIBER NONUS... idem. Contient six messes : *Ave regina cœlorum*, *Veni sponsa Christi*, à quatre voix; *Vestiva i colli*, *Sine nomine*, à cinq voix ; *In te Domine speravi*, *Te Deum Laudamus*, à six voix. — Réédition : 1608, Venise, héritiers Scot, sans la sixième messe. — Œuvres complètes, t. XVIII.

1600. Missarum... liber decimus... Venise, Scot, 1600. Publ. par A. de Aguetis. Contient six messes : *In illo tempore*, *Gia fu chi m'ebbe cara*, à quatre voix ; *Petra sancta*, *O virgo simul et mater*, à cinq voix ; *Quinti toni*, *Illumina oculos meos*, à six voix. Cette dernière déjà publiée en 1595 dans la deuxième édition du septième livre, sous le titre : *Ad bene placitum*. — Œuvres complètes, t. XIX.

1600. Missarum... liber undecimus... Venise, Scot, 1600 ; publ. par T. de Argentis ; contient cinq messes : *Descendit Angelus Domini*, à quatre voix ; *Regina cœli*, *Quando lieta sperai*, à cinq voix ; *Octavi toni*, *Alma redemptoris*, à six voix. — Œuvres complètes, t. XX.

1601. Missarum... liber XII..., idem. — Contient six messes : *Regina cœli*, *O rex gloriæ*, à quatre voix ; *Ascendo ad patrem*, *Qual è il piu grand'amor*, à cinq voix ; *Tu es Petrus*, *Viri Galilei*, à six voix. — Œuvres complètes, t. XXI.

1601. Missarum... liber XIII... Venise, Amadino, publ. par T. de Argentis. Contient quatre messes : *Laudate Dominum*, *Hodie Christus natus est*, *Fratres ego enim accepi*, *Confitebor*, à huit voix, la dernière déjà publiée en recueil en 1585. — Œuvres complètes, t. XXII.

1619. A cette date parut la première édition du recueil intitulé : *Messe a 4 voci, le tre prime del Palestrina cioè : Iste confessor* [du cinquième livre], *Sine nomine* [du deuxième livre] *et di papa Marcello, ridotta a quattro di Gio. Fr. Anerio*, et la quarta della battaglia dell'istesso Gio. Fr. Anerio. Con il basso continuo per sonare. Rome, Soldi, 1619. — — Rééditions : 1626, 1635, 1639, 1646, 1662, 1689.

Dans l'édition des œuvres complètes ont été réunies ou publiées pour la première fois les œuvres laissées inédites ou celles éparses dans des recueils imprimés. Elles se répartissent de la manière suivante :

Tomes VI et VII, Motets.

Tome XXIII, six messes : *In majoribus duplicibus*, *In minoribus duplicibus*, à quatre voix ; *Beatus Laurentius*, *O sacrum convivium*, à cinq voix ; *Assumpta est Maria*, *Veni Creator spiritus*, à six voix.

Tome XXIV, six messes : *Pater noster*, à quatre voix ; *Panem nostrum*, *Salve regina*, à cinq voix ; *Sine titulo*, *Tu es Petrus*, *Ecce ego Joannes*, à six voix.

Tome XXV, Deuxième et troisième livres de Lamentations.

Tome XXVI. Troisième livre de Litanies.

Tome XXVII. Deuxième et troisième livres de Magnificat.

Tome XXVIII. Troisième livre de Madrigaux à quatre voix.

Tome XXX. (supplément), Motets, madrigaux, arrangement à quatre voix de la messe du Pape Marcel (1590), morceaux incomplets.

Tome XXXI (supplément, 2e vol.). Motets, libera, miserere, fragments de lamentations, morceaux douteux.

Tome XXXII (supplément, 3e vol.). Œuvres douteuses et apocryphes.

OUVRAGES A CONSULTER

ADAMI DE BOLSENA. *Osservazioni per ben regolare il coro dei cantori della Cappella pontificia.* — Roma, Ant. de Rossi, 1711, in-4°.

AMBROS (A.-W.). *Geschichte der Musik.* IV. Bd. 2. Aufl. — Leipzig, Leuckart, 1881, in-8°.

BAINI (GIUSEPPE). *Memorie storico-critiche della vita e delle operedi Giovanni Pierluigi da Palestrina.*— Roma, Societa tipografica, 1828, 2 vol. in-4°.

BATIFFOL (Pierre). *Histoire du bréviaire romain.* — Paris, Picard, 1893, in-18.

BAEUERLE (Hermann). *Palestrina muss popularer werden... Einladung an strebsame Dirigenten und eifrige Anhänger einer heiligen Musik...* — Regensburg, Coppenrath, 1903, in-8°.

BAEUMKER (Wilhelm). *Palestrina. Ein Beitrag zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform des* 16. *Jahrhunderts.* — Freiburg i. B., Herder, 1878, in-8°.

BELLAIGUE (Camille). *Palestrina* : dans la *Revue des Deux Mondes* du 15 octobre 1894 ; reproduit dans le volume intitulé : *Portraits et silhouettes de musiciens.* — Paris, Delagrave, 1896, in-12.

BELLERMANN (Heinrich). *Die Schlüssel im ersten Buche der vierstimmigen Motetten von Palestrina :* dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, des 7 et 14 décembre 1870.

— *Der Contrapunkt.* 4. Aufl. Berlin, Springer. 1901, in-8°.

BERTOLOTTI, *Musici alla corte dei Gonzaga in Mantova dal secolo XV al XVIII. Notizie e documenti raccolti negli Archivi Mantovani.* — Milan, Ricordi, s. d. (1890), in-8.

BITTER (C.-H.). *Eine Studie zum Stabat mater.* — Leipzig, Seitz. 1883, in-8°.

Bordes (Charles). *De l'emploi de la musique figurée et spécialement de la musique palestrinienne dans les offices liturgiques* : dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1895, nº 6.

Brenet (Michel). *Palestrina, à propos de son troisième centenaire* : dans le *Correspondant* du 10 mai 1894.

— *Richard Wagner et le Stabat mater de Palestrina* : dans le *Guide musical* du 19 avril 1896.

— *L'auteur des répons de Palestrina* : idem, des 20-27 juin 1897.

— *Palestrina et l'abbé de Baume* : dans la *Tribune de Saint-Gervais*, juillet 1898.

— *La chanson de l'Homme armé* : dans le *Journal musical*, des 12-19 novembre 1898.

— *Claude Goudimel, essai bio-bibliographique.* — Besançon, impr. Jacquin, 1898, in-8º.

Burney (Ch.). *A general history of music.* vol. II et III, in-4º, London, 1789.

Busi (Leonida). *Il Padre G.-B. Martini.* — Bologna, Zanichelli, 1891, in-8º (cf. les pp. 247-271).

Cametti (A.). *Cenni biografici di G. Pierluigi da Palestrina.* Milano, Ricordi, 1894, in-8º.

— *Un nuovo documento sulle origini di G. Pierluigi da Palestrina. Il testamento di Jacobella Pierluigi* : dans la *Rivista musicale italiana*, vol. X, 1903, pp. 517-525.

Canal (Pietro). *Della musica in Mantova, notizie tratte principalmente dall' Archivio Gonzaga.* — Venezia, Antonelli, 1881, in-4º.

Capecelatro (A.). *La Vita di S. Filippo Neri.* — Roma, Desclée-Lefebvre, 1889. 2 vol. in-8º.

Cascioli (G.). *La Vita e le opere di G. Pierluigi da Palestrina.* — Roma, tip. cooperativa, 1894.

Cerone (Pedro). *El Melopeo y maestro, tractado de musica theorica y pratica*... En Napoles... por Juan Bautista Gargano, y Lucrecio Nucci. impressores... 1613, in-folio.

Chilesotti (O.). *Una Canzona celebre nel cinquecento* : « *Io mi son giovinetta* », *del Ferabosco* : dans la *Rivista musicale italiana*, vol. I, 1894, p. 446.

Choron (Al.). *Principes de composition des écoles d'Italie*, t. III, Paris, Leduc, s. d., in-folio.

Choron (Al.) et Fayolle. *Dictionnaire historique des musiciens*, t. II. Paris, Chimot, 1817, in-8° (pp. 117-120).

Chrysander (F.). *Das « Hohe Lied » von Palestrina* : dans l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, de Leipzig, année 1881, en huit articles.

Clément (Félix). *Histoire générale de la musique religieuse*. Paris, Leclerc, 1861, in-4°.

— *Les musiciens célèbres*. — Paris, Hachette, 1868, in-8°.

Dejob (Ch.). *De l'influence du Concile de Trente sur la littérature et les beaux-arts chez les peuples catholiques*. — Paris. Thorin, 1884, in-8°.

Delécluze (E.-J.) *Palestrina*. Paris, imp. Fournier, 1842, in-8°.

Eitner (Robert). *Verzeichniss neuer Ausgaben älterer Musikwerke*. — Berlin, Trautwein, 1871, in-8°.

— *Bibliographie der Musiksammelwerke*. — Berlin, Liepmannssohn, 1877, in-8°.

— *Palestrina als Chromatiker* : dans les *Monatshefte für Musikgeschichte*, XVIII. Bd., 1886, pp. 77-82.

— *Biographisch-bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker*... VII. Bd. Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902, in-8°, pp. 295-300.

Eximeno (A.). *Delle origine e delle regole della musica*. — Roma, Barbellini, 1774, in-4°.

Félix (G.). *Palestrina*. Lille. Desclée, de Brouwer, 1895, in-8°.

Fétis (F.-J.). *Traité du contrepoint et de la fugue*... 2e édition, Paris, Troupenas, s. d. (1846), 2 vol. in-folio.

— *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* .. 10e édition... Paris, Brandus et Dufour, 1872, in-8°.

— *Biographie universelle des musiciens*... 2e édition, t. VI, Paris, Firmin Didot, 1875, in-8, pp. 428-436.

Gaspari (G.) et Torchi (Luigi). *Catalogo della Biblioteca del Liceo musicale di Bologna*. — Bologna, Romagnoli dell' Acqua, 1890-1893, 3 vol. in-8°.

Gastoué. *Le Graduel et l'Antiphonaire romains*. Lyon, Janin, 1913, pp. 140-141.

Gregorovius (F.). *Geschichte der Stadt Rom im Mittelalter*, vom V. bis XVI. Jahrhundert. Bd. VII u. VIII, 2te Aufl Stuttgart, Cotta, 1874, in-8°.

Grove (G.). *A Dictionary of music and musicians edited by Fuller Maitland*. Vol. III, p. 75, art. *Mass*, par W.-S. Rockstro, et p. 600, art. *Palestrina*, par Pember.

Haberl (F.-X.). *Nach Palestrina wegen Palestrina* : dans le *Cæcilienkalender für das Jahr 1879*, pp. 6-15.

— *Notizen über G. Pierluigi da Palestrina* : idem, 1882, pp. 83-87.

— *Bausteine für Musikgeschichte*. II. *Bibliographischer und thematischer Musikkatalog des päpstlichen Kapellarchives im Vatican zu Rom.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1888, in-8°.

— *Bausteine*... III. *Die römische Schola Cantorum und die päpstlichen Kapellsänger bis zur Mitte des XVI. Jahrhunderts.* — idem, 1888, in-8°.

— *Das Archiv der Gonzaga in Mantua, mit besonderer Rücksicht auf G. Pierluigi da Palestrina*: dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr* 1886, pp. 31-45.

— *Die Cardinalskommission von 1564 und Palestrina's Missa Papæ Marcelli* : idem, 1892, pp. 82-97.

— *Synchronistische Tabelle über den Lebensgang und die Werke von G. Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso* : idem, 1894, pp. 86-99.

— *G. Pierluigi da Palestrina und das Graduale romanum der editio Medicæa, von* 1614. — Regensburg, Pustet, 1894, in-8°.

Haller (Michael). *Meditationen über die Polyphonie der alten Schule, nebst einer Analyse der Missa « Iste confessor » von G. Pierluigi da Palestrina* : dans le *Cæcilienkalender für das Jahr 1881*, pp. 36-45.

— *Analyse der Missa « O admirabile commercium » von G. Pierluigi da Palestrina* : dans le *Kirchenmusikalisches Jahrbuch für das Jahr* 1894. pp. 69-76.

Hawkins (John). *A general history of the science and practice of music.* 2d edition, London, Novello, 1853, in-4°, pp. 420-429.

Hübner (baron de). *Sixte-Quint*, édit. fr., Paris, Franck, 1870, 3 vol. in-8°.

Indy (Vincent d'). *Cours de composition musicale.* Premier livre. Paris, Durand et fils, s. d. (1902), in-8°.

Jansens (L.) *Palestrina* (*Revue bénédictine*, déc. 1894).

Joao iv. *Defensa de la musica moderna contra la errada opinion del Obispo Cirillo Franco*... s. l. n. d. (Lisboa, 1649), in-4°.

— *Respuestas a las dudas que se pusieron a la missa*

« Paris quem ego dabo » de Penestrina.... Lisboa, s. n. d'éditeur, 1654, in-4°.

Kandler (F.-S.). *Ueber das Leben und die Werke des G. Pierluigi da Palestrina... Nach den Memorie storico-critiche des Abbate G. Baini verfasst... Nachgelassenes Werk, hrsg. mit einem Nachworte und mit Anmerkungen von R. G. Kiesewetter.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1834, in-8°.

Kroyer (Th.). *Die Anfänge der Chromatik im italienischen Madrigal des XVI. Jahrhunderts.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902, in-8°.

Kuhn (Max). *Die Verzierungs-Kunst in der Gesangs-Musik des XVI. und XVII. Jahrhunderts.* — Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1902, in-8°.

La Fage (J.-A. de). *Notice sur Palestrina, d'après les Mémoires de Baini* : dans la *Revue musicale de Fétis*, année 1830, t. VI et VII; et dans les *Miscellanées musicales* de l'auteur. — Paris, 1844, in-8°.

— *La musique attaquée par un évêque et défendue par un roi.* — Paris, impr. de Mourgues, 1859, in-8°.

Lans (J.-A.). *G. Pierluigi da Palestrina, eene Lezing...* Leiden, van Leeuwen, 1882, in-8°.

Martin (Albert). *Palestrina et l'édition médicéenne.* — Arras et Paris, Sueur-Charruay, 1900, in-8°.

Martini (Le P.). *Esemplare o sia saggio fondamentale pratico di contrappunto.* — Bologna, 1775, 2 vol. in-4°.

Molitor (Raphael). *Zur Vorgeschichte der Medicæa.* — Freiburg i. B. Herder, 1899. in-8°.

— *Die nachtridentinische Choral-Reform zu Rom.* — Leipzig, Leuckart, 1901-1902, 2 vol. in-8°.

Monnier (Edm.). *La musique religieuse et le plain-chant devant les prescriptions du Concile de Trente.* — Paris, Lecoffre, 1880, in-8°.

Parisotti (A.). *Giovanni Pierluigi* : dans la *Nuova Rassegna*, de Rome, du 4 février 1894.

Respighi (C.). *G. Pierluigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale romano.* — Roma, Desclée, Lefebvre, 1899, in-8°.

— *Nuovo studio su G. Pierluigi da Palestrina e l'emendazione del Graduale Romano. Con appendice e documenti.* Idem, s. d. (1900), in-8°.

Reumont (Alf. von). *Geschichte der Stadt Rom.* III. Bd. Berlin, Decker, 1870, in-8°.

RIEMANN (Hugo). *Grosse Kompositionslehre.* II. Bd. *Der polyphone Satz.* — Berlin, Spemann, 1903, in-8°.

RITTER (A.-G.). *Die Ricercari sopra li toni, von G. P. Palestrina* : dans les *Monatshefte für Musikgeschichte,* Bd. VI, 1874, pp. 134-138.

SCHELLE (Ed.). *Die päpstliche Sängerschule in Rom, genannt die Sixtinische Kapelle.* — Wien, Gotthard, 1872, in-8°.

SCHLECHT (R.). *Geschichte der Kirchenmusik.* Neue Ausgabe. Regensburg, Coppenrath, 1879, in-8°.

SCHWARTZ (Rudolf). *Zu den Texten der weltlichen Madrigale Palestrinas* : dans le *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für* 1906, pp. 95-97.

SOULLIER (Le P.). *Palestrina* : dans les *Etudes religieuses,* du 15 juin 1894.

SPITTA (Ph.). *Palestrina im XVI. und XIX. Jahrhundert* : dans la *Deutsche Rundschau,* avril 1894, et dans le volume de l'auteur : *Musikgeschichtliche Aufsätze,* Berlin, Pætel, 1894, in-8°.

SUPER (A.). *Palestrina (G. Pierluigi). Etude historique et critique sur la musique religieuse.* — Paris, Retaux, 1892, in-8°.

TAINE (H.). *Voyage en Italie*, 2e édit., 1874, t. II, pp. 396 et suiv.

TAPPERT (W.). *Palestrina's Madrigale* : dans l'*Allgemeine Musik-Zeitung,* de Berlin, année 1885, n° 8.

TEBALDINI (G.). *Giovanni Pierluigi da Palestrina* : dans la *Rivista musicale italiana,* vol. I, 1894, pp. 213-239.

TIERSOT (J.). *Le chant populaire dans la musique religieuse aux XVe et XVIe siècles* : dans la *Tribune de Saint-Gervais,* année 1895, nos 5, 6 et 8.

— *Une œuvre contestée de Palestrina* . dans *le Ménestrel* des 12 et 19 avril 1896.

— *Les 27 Repons de Palestrina* : ibidem, 20 juin 1897.

VALETTA (Ipp.). *Il centenario del Palestrina* : dans la *Nuova Antologia,* du 1er février 1894.

VOGEL (Emil). *Bibliothek der gedruckten weltlichen Vocalmusik Italiens aus den Jahren 1500-1700.* — Berlin, Haack, 1892, 2 vol. in-8°.

WAGNER (Peter). *Palestrina als weltlicher Komponist.* — Strassburg, Heitz, 1890, in-8°.

Wagner (Peter). *Das Madrigal und Palestrina* : dans la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, VIII. Bd., 1892, pp. 423-498.

— *Histoire d'un livre de plain-chant* (*le Graduel médicéen*). Traduction de J. Bour : dans la *Tribune de Saint-Gervais*, année 1903.

Waldersee (Paul). *G. Pierluigi da Palestrina und die Gesammtausgabe seiner Werke* : dans la *Sammlung musikalischer Vorträge*. V. Bd., et en tirage à part, Leipzig, Breitkopf et Härtel, 1883, in-8°.

Winterfeld (C. von). *J. Pierluigi von Palestrina, seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst, mit Bezug auf Baini's Forschungen.* — Breslau, Aderhold, 1832, in-8°.

Wooldridge (H. E.). *The Oxford History of music.* Vol. II, Part. II, *the polyphonic Period, Method of musical art, 1300-1600.* — Oxford, the Clarendon Press, 1905, in-8°.

Zacconi. *Prattica di musica... divisa in quattro libri. Ne i quali.... si dichiara tutta la Messa del Palestrina titolo Lome Armé...* Venetia, Girol. Polo, 1592, in-fol.

Note sur le maitre de Palestrina. — M. R. Casimiri, l'éminent maître de chapelle de Saint-Jean-de-Latran, à Rome, qui a eu déjà la bonne fortune de retrouver un manuscrit autographe de Palestrina, que l'on pensait perdu, — le seul, croyons-nous, qui existe encore, — vient de rencontrer après diverses recherches dans les archives des basiliques romaines, et particulièrement celle de Latran, le nom du musicien qui aurait été le maître, tant cherché, de Palestrina. Ce serait bien, ainsi que le pensait une vieille tradition, incontrôlable jusqu'ici, un Français, et même un musicien du Nord, un « flamand » comme disaient les Italiens du temps, du nom de Firmin Le Bel, dont une mauvaise lecture ou une erreur de phonétique avait fait l'énigmatique « Claudio Mel » ou « Gaudio Mel », transmis par Pitoni. M. Casimiri, qui se réserve de donner les détails de ses investigations, n'a pas encore produit les documents qui lui permettront d'appuyer cette découverte : faisons-lui crédit, et admettons, provisoi-

rement du moins, Firmin Le Bel comme maître de Palestrina (Octobre 1918).

Erratum. — P. 24. citation musicale, portée inférieure lire clef d'*ut* quatrième ligne au lieu de clef d'*ut* troisième ligne.

TABLE DES MATIÈRES

911-19. — Coulommiers. Imp. PAUL BRODARD — 2-20